



MIMESIS FILOSOFIE

N. 300

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università "Insubria", Varese)
e *Luca Taddio* (Università degli Studi di Udine)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como)
Claudio Bonvecchio (Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como)
Mauro Carbone (Université Jean-Moulin, Lyon 3)
Morris L. Ghezzi (Università degli Studi di Milano)
Giuseppe Di Giacomo (Università di Roma La Sapienza)
Enrica Lisciani-Petrini (Università degli Studi di Salerno)
Antonio Panaino (Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna)
Paolo Perticari (Università degli Studi di Bergamo)
Susan Petrilli (Università degli Studi di Bari)
Augusto Ponzio (Università degli Studi di Bari)
Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)
Valentina Tirloni (Université Nice Sophia Antipolis)
Antonio Valentini (Università di Roma La Sapienza)
Jean-Jacques Wunemburger (Université Jean-Moulin Lyon 3)

ROBERTO GILODI

ORIGINI DELLA CRITICA LETTERARIA

Herder, Moritz, Fr. Schlegel e Schleiermacher



MIMESIS
Filosofie

Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici (ex 60%)
dell'Università di Torino.

© 2013 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

Collana: *Filosofie* n. 300

Isbn: 9788857520513

www.mimesisedizioni.it

Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Telefono +39 02 24861657 / 02 24416383

Fax: +39 02 89403935



E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

A Irene e Amalia



INDICE

INTRODUZIONE	9
LINGUA, CRITICA E ANTROPOLOGIA	19
ANTICO E MODERNO	35
ERMENEUTICA E CRITICA	63
CRITICA COME ‘CARATTERISTICA’	83
TRADURRE PLATONE	103



INTRODUZIONE

Più di tre secoli ci separano ormai dall'età che ha visto nascere una concezione della letteratura e della critica letteraria alla quale i protagonisti di quella stagione e le sistemazioni storiografiche successive hanno aggiunto l'aggettivo 'moderna'. Si tratta in realtà di una genesi relativamente breve, che si colloca nella Germania dell'ultimo decennio del Settecento e che ebbe poi, come è noto, sviluppi in molte nazioni europee in tempi e modi assai differenti.

Di questa vicenda originaria il libro che segue vuole offrire alcune prospettive di ricerca, ben consapevole che i molteplici punti di vista da cui si può guardare all'idea moderna di critica letteraria rendono assai arduo operare una *reductio ad unum* che non sia a sua volta vittima della parzialità prospettica di cui intende essere il superamento.

Per questa ragione i non pochi tentativi di semplificazione e di sistemazione storiografica che si sono misurati con questo problema hanno offerto in taluni casi modelli di lettura interessanti, all'apparenza persuasivi, ma hanno spesso frainteso il senso profondo dei mutamenti indagati e non hanno reso giustizia alla complessità e alla varietà degli elementi in gioco. Soprattutto, non sempre è stato sottolineato il fatto che in origine la critica letteraria moderna è stata una critica della modernità.

Anziché un approccio sistematico questo libro si è proposto di operare una serie di 'carotaggi' ermeneutici su alcuni testi particolarmente sensibili al problema della definizione dell'essenza del moderno e all'elaborazione di strumenti con-

cettuali e metodologici con cui dare forma al rinnovamento della critica.

A scoraggiare una visione totalizzante dell'origine della critica moderna non è solo la 'fine delle ideologie' della critica letteraria del Novecento, per cui la strumentazione storiografica delle diverse scuole e l'ambizione di fornire letture univoche dei processi storici e dei grandi complessi culturali ci appare ormai in larga parte obsoleta.

Anche ad uno sguardo più 'filologico' la transizione che ha segnato la svolta dal paradigma classico a quello romantico appare segnata da una complessità di fattori di natura teorica, filosofica, metodologica e linguistica tale da imporre una necessaria cautela alla tentazione di operare facili generalizzazioni.

Un fatto di non secondaria importanza vale la pena di essere ricordato. La critica che ha preceduto la svolta, ossia quella di ispirazione classicistica, si fondava su un *corpus* di testi che una lunga tradizione aveva reso canonici: mi riferisco soprattutto alle molte poetiche che hanno visto la luce a partire dal Rinascimento fino alla seconda metà del Settecento. Una tradizione sufficientemente omogenea, che traeva la sua legittimazione dal referente classico e in particolare aristotelico, e che si era espressa attraverso prevedibili architetture formali e collaudate retoriche espositive.

La critica cosiddetta 'romantica', a cui si deve la formazione dei nuovi paradigmi teorici relativi all'idea di letteratura e di critica moderna, si è espressa invece in una varietà tipologica di scritture e ha adottato modalità del discorso critico antitetiche alla forma del trattato e alla sua retorica dell'argomentazione e della dimostrazione.

In particolare, la nuova linea di ricerca che prende corpo in Germania negli anni Novanta del XVIII secolo tra Berlino, Halle, Göttingen e Jena privilegerà una scrittura asistemica, metaforica, orientata all'effetto 'letterario', al paradosso, all'ironia, alla polemica e sarà spesso programmaticamente militante.

Mi riferisco soprattutto al gruppo di intellettuali formatisi alle scuole della nuova filologia classica, che diede vita alla rivista

jenese «Athenäum», poi identificata come lo spazio fondativo della nuova poetica romantica. I nomi sono quelli di Friedrich e August Wilhelm Schlegel, Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher, Novalis, Jean Paul e Tieck.

Anche nei loro libri più rigorosamente monografici i romantici di Jena hanno dato vita a invenzioni stilistiche e a sintesi lessicali e terminologiche in cui si sedimentavano le acquisizioni di nuove discipline, ad esempio la chimica, la psicologia o l'antropologia, e in cui affiorava una consuetudine alla comparazione dei saperi e delle culture del passato.¹

Ciò che dunque impedisce di considerare l'avvicendamento dei paradigmi classico e romantico come una linea di sviluppo unitaria, assoggettabile alle pretese di semplificazione delle sistemazioni storiografiche, è anzitutto la molteplicità dei referenti culturali da cui si alimenta il tentativo di fissare l'identità letteraria della Modernità intrapresa dai romantici e da coloro che li hanno preceduti nella ricerca di nuovi fondamenti teorici.

La moltiplicazione degli indirizzi critici e la varietà dei metodi di indagine sui testi letterari, che raggiungerà la sua massima latitudine nel Novecento, è figlia di questa perdita di un fondamento univoco, quello che Charles Batteux con ostentato ottimismo razionalistico formulò nel titolo della sua opera più celebre come *Les beaux arts réduits à un même principe*.

Se l'esito di quella progressiva erosione di certezze e di assiomi è stato l'ibridazione delle forme e la moltiplicazione delle modalità espressive, in consonanza con un'idea di trasformazione dei mondi storici, anche la teoria che si misura con questa trasformazione deve dunque possedere la stessa qualità dinamica e necessariamente antinormativa.

1 Si veda P. Kapitz, *Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von frühromantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*, Hueber, München 1968 e Id., «Physik der Poesie». Zu einem naturwissenschaftlichen Begriffsmodell im ästhetischen Programm der Frühromantik, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 12 (1971), pp. 97-112.

Il percorso che intendo tracciare in questo libro si misurerà con materiali teorici di diversa provenienza, non tutti situabili nel perimetro della teoria poetica. Anzi, sono in molti casi di origine filosofica o, come nel caso dell'ermeneutica, provenienti da ambiti apparentemente tecnici, lontani dal discorso sulla poesia.

Il tratto comune alla nuova sensibilità 'romantica' sarà nei suoi maggiori rappresentanti un esplicito e programmatico desiderio di superare l'immagine sclerotizzata delle ragioni della poesia, che le diverse declinazioni del classicismo europeo avevano fissato in monumentali edifici normativi, ossia nelle già citate 'poetiche'.

Ciò che si imporrà a fine Settecento sarà non solo un pensiero della relativizzazione storica delle espressioni culturali in ragione della loro localizzazione temporale e geografica, ma soprattutto la consapevolezza che quelle espressioni entrano in relazione con un regime di aspettative e con modalità di lettura altrettanto soggette al cambiamento storico. L'esito di questo doppio movimento prospettico sarà una ridefinizione delle categorie di Antico e Moderno.

A ridisegnarne il profilo contribuiranno i nuovi saperi, per esempio la filologia storica e la nuova scienza delle antichità inaugurata da Winckelmann, oppure, su un piano apparentemente lontano dallo studio della storia culturale, l'antropologia, ossia la scienza della relazione tra corpo e mente. Ma i nuovi saperi, che produssero una lettura per molti aspetti inedita della tradizione antica, erano a loro volta il frutto di un'esigenza fondamentale, di cui la *Querelle des Ancients et des Modernes* francese di secondo Seicento aveva fornito una prima sia pure limitata rappresentazione: quella di fissare l'identità del Moderno. Si trattava cioè di superare l'immagine del proprio tempo storico come età della privazione, della mancanza e della decadenza artistica per declinare per la prima volta un discorso in positivo, dicendo ciò che il Moderno era anziché ciò che non era. Per operare questo capovolgimento di prospettiva nella Germania di fine Settecento erano a disposizione le risorse teoriche fornite dai *Pensieri sull'imitazione* di J.J.

Winckelmann (1755), dagli studi sulla mitologia di Herder e Heyne (il maestro di filologia greca di Friedrich Schlegel), dagli studi sull'origine della lingua dello stesso Herder e di Hamann e in seguito di Wilhelm von Humboldt, e dagli studi sull'origine della letteratura greca di Friedrich August Wolff (*Prolegomena ad Homerum* è del 1795).

Ora, questi nuovi strumenti di conoscenza e le acquisizioni di sapere a cui avevano dato origine hanno permesso a una generazione di giovani studiosi nati intorno agli anni Settanta del secolo XVIII di guardare al passato classico, e in particolare al mondo greco, con una consapevolezza delle specificità delle culture antiche che superava in qualità e in radicalità analitica secoli di studi e sistemazioni classicistiche. Ciò che inconfondibilmente emerse da questo nuovo tirocinio critico, filologico ed ermeneutico era anzitutto la coscienza della siderale lontananza di quel mondo a dispetto dei suoi molti riusi, e delle sue svariate declinazioni nelle arti figurative e nella letteratura. A un punto tale che la stessa indiscutibile preminenza assiologica dell'Antico rispetto alle epoche dell'età moderna veniva ora problematizzata e ripensata alla luce di uno scavo parallelo nelle opere che rappresentavano l'eccellenza delle nuove letterature nazionali e delle nuove tradizioni artistiche. Gli esempi letterari più citati (anche se non sempre più studiati) sono Dante, Shakespeare e Cervantes.

Da questa ricerca di nuovi fondamenti e di nuove ragioni del fare artistico, in particolare dal rinnovamento dello studio dell'antichità classica operato parallelamente all'analisi dei capolavori moderni, si delinea un modo nuovo di concepire l'analisi critico-letteraria in cui critica, filologia ed ermeneutica costituiscono tre momenti della stessa attività conoscitiva.

Lo scenario qui sommariamente tracciato spiega le scelte dei temi e dei testi analizzati in questo libro.

Ho voluto in primo luogo visualizzare un percorso di elaborazione di idee sul poetico e sulla critica che inizia con un'opera apparentemente lontana dalle questioni letterarie, ma che assu-

me un valore fondamentale all'interno del processo di secolarizzazione delle certezze dogmatiche a cui si ispirava la visione tradizionale dell'antichità greca e latina e le poetiche normative.

Si tratta del *Saggio sull'origine del linguaggio* pubblicato da Herder nel 1772. Due anni più tardi uscirà *I dolori del giovane Werther* e nello stesso anno 1774 apparirà il *Versuch über den Roman* (Saggio sul romanzo) di Friedrich von Blanckenburg, il primo tentativo di legittimazione teorica del romanzo di formazione, ossia di quella che può essere considerata a buon diritto la risposta tedesca alla *new province of writing* (Fielding) rappresentata in Inghilterra dal *novel*.

Il saggio herderiano, tutto percorso da una sotterranea ispirazione spinoziana, avrà il merito non solo di capovolgere le tesi sull'origine divina del linguaggio ma anche di fornire le condizioni teoriche per una rivalutazione in senso antropologico della mitologia antica e con essa dell'impulso mitopoietico. Uno dei meriti maggiori del saggio di Herder è l'aver situato il *poietico* nel perimetro concettuale della nuova antropologia intesa come disciplina, al riparo dalle rigidità della filosofia sistematica – soprattutto della scuola wolffiana allora imperante – e aperta alla sperimentazione di nuovi saperi.

Il secondo capitolo affronta un libro altrettanto fondamentale, in questo caso esplicitamente dedicato alle questioni di poetica, profondamente debitore di una visione dell'antico di ascendenza winckelmanniana: il *Saggio sullo studio della poesia greca* di Friedrich Schlegel, pubblicato nel 1797 ma consegnato all'editore già nell'autunno del 1795. Di questo lavoro giovanile, che recepiva un'istanza largamente condivisa di ridiscussione dei fondamenti teorici della *Querelle des Ancients et des Modernes*, esamineremo sia gli aspetti che riguardano l'originale intreccio di filologia e critica, alla luce del nuovo paradigma storicistico, sia lo sguardo in avanti verso quell'anarchia delle forme che preconizza la direzione poi fatta propria dalle letterature a venire. Un'anarchia in cui arbitrio e legalità non si oppongono ma finiscono per essere due facce della stessa medaglia. E sarà proprio questa del tutto inedita integrazione di due momenti

che la tradizione ha tenuto debitamente separati a dare sia alla critica letteraria sia all'ermeneutica (sia infine alla costruzione stessa dell'opera) un connotato opposto a quell'idea di composizione razionale dell'azione e quindi di espunzione di tutto ciò che appare come casuale, su cui era stato edificato il concetto aristotelico di *poiesis*.

La terza tappa di questo lavoro si prefigge di analizzare la teoria e la prassi critica e interpretativa di Friedrich Schlegel, quella che lui definì con le espressioni di *Charakteristik* e *Nachkonstruiren*, intendendo la ricostruzione genetica dell'opera di un autore – ad esempio il *Meister* goethiano o il *Woldemar* di Jacobi – ma anche la ricostruzione di una vicenda artistica complessiva, come ad esempio nel caso di autori come Lessing e Forster.

La più feconda e compiuta dal punto di vista dell'esposizione del metodo di indagine critica, ed anche la più celebre, è la citata *Charakteristik* dedicata al *Wilhelm Meister* di Goethe, l'opera che in quegli anni – siamo nel 1798 – viene investita da parte di Friedrich Schlegel di una valenza esemplare rispetto agli obbiettivi di definizione della nuova poetica romantica che si andava elaborando nella rivista «Athenäum», fondata dai fratelli Schlegel.

Il quarto capitolo di questo libro si misura con i fondamenti teorici dell'ermeneutica di Schleiermacher, a cominciare dalle sue prime enunciazioni in forma aforismatica databili intorno al 1805 fino alle sue ultime posizioni, espresse nelle lezioni del 1832-33. Il confronto sarà non con un testo unitario ma con una serie di testi, molti dei quali rimasti inediti per molto tempo, in cui il filosofo di Breslau ha dato corpo ad una concezione del comprendere strettamente connessa con una proposta metodologica allo scopo di fornire i criteri di un procedimento applicabile a tutte le espressioni linguistiche. La rilevanza ai fini della critica letteraria di questa metodologia è data dalle premesse che la governano: le lingue che scriviamo e che parliamo, ossia le lingue nella loro configurazione pragmatica, sono il risultato di un'interazione tra la soggettività di chi le usa e l'oggettività del

paradigma a cui appartengono. L'interpretazione che si applica a queste produzioni linguistiche, per essere adeguata al suo oggetto e quindi per riuscire a pervenire a una definizione dei significati, deve ricostruire la genesi e lo sviluppo della costruzione originaria. Solo così l'interprete potrà cogliere l'essenza individuale del testo, ossia l'apporto individuale che il parlante o l'autore ha consapevolmente o inconsciamente fornito. Questa interazione tra 'costruzione' e 'ricostruzione' interpretativa supera i criteri di oggettivazione consueti del testo e inaugura una visione dell'intendere ermeneutico basata sull'intelligenza dell'individuale.

Il rilievo che questa concezione ha per la critica letteraria è dato dal fatto che essa mette a confronto due soggetti: l'autore e l'interprete e situa la loro relazione nel quadro di una intersoggettività in cui l'interprete porta a consapevolezza ciò che l'autore ha inconsciamente inteso.

In questo periodo prende corpo in Schleiermacher una teoria del comprendere in cui sono visibili gli echi delle posizioni discusse con Friedrich Schlegel a proposito del progetto di traduzione dei *Dialoghi* di Platone.

Fra i maggiori interpreti novecenteschi della 'svolta' ermeneutica operata da Schleiermacher figura Peter Szondi. Il suo merito maggiore, che attende ancora una completa valorizzazione, è di avere individuato la produttività e originalità della proposta schleiermacheriana per gli studi letterari e in particolare per la stretta relazione tra comprensione e critica che traspare dalle pagine della *Hermeneutik*. Di questa prospettiva si è tenuto conto anche in vista di quella che già a Szondi era parsa un'esigenza fondamentale della critica novecentesca: il superamento della contrapposizione tra una concezione eteronoma dell'opera intesa come mera manifestazione delle dinamiche storiche dell'epoca a cui essa appartiene e la visione formalistica contraria a qualunque tipo di considerazione 'relazionale' dell'opera, sia nei suoi rapporti con una possibile referenza sia rispetto all'autore e all'interprete.

La concezione di Schleiermacher di un'interpretazione come tentativo infinito di riduzione dell'estraneità del testo era apparsa a Szondi, e appare ancora oggi, come uno stimolo alla critica letteraria a ripensare le sue rigidità e i suoi schematismi e a vedere nella 'mobilità' dell'interprete e nella inattingibilità ermeneutica dell'opera una ragione di ricerca infinita.

L'ultimo capitolo di questo libro fornisce una ricostruzione della fase iniziale e delle connesse questioni interpretative di un'impresa destinata ad avere, non solo in Germania, un peso enorme nella ricezione della filosofia antica: la traduzione dei *Dialoghi* di Platone. Di questa impresa, ideata da Friedrich Schlegel che volle accanto a sé Schleiermacher, poi condotta in porto soltanto da quest'ultimo nell'arco di vari decenni, interessa soprattutto, dal punto di vista critico-letterario, la ricostruzione storica e sistematica dell'ordine dei dialoghi. Si trattava di un problema insieme filologico, ermeneutico e critico che fornì ai due sodali romantici l'occasione di sperimentare su un corpus di testi dalla vicenda millenaria il metodo romantico della ricerca delle 'connessioni interne' dell'opera e della progressione genetica della stessa.

LINGUA, CRITICA E ANTROPOLOGIA

Può sembrare strano che vi sia una relazione tra critica letteraria e antropologia. La critica letteraria si occupa di un'attività umana molto particolare, a cui si applica con una certa difficoltà il criterio della razionalità strumentale: faccio questa cosa per ottenere questo fine. Anzitutto perché non è possibile definire in modo univoco l'attività stessa, il che cosa è la letteratura. In secondo luogo non è immediatamente chiaro a cosa serva. In realtà le risposte a queste domande sono state molte e talora in contraddizione le une con le altre.

L'antropologia invece si occupa di una questione di estrema rilevanza, nella quale ne va dell'identità stessa dell'uomo, vale a dire la questione della relazione tra corpo e mente.

La letteratura produce, secondo Platone, mondi finti, popolati da uomini che compiono azioni che non esistono nella realtà anche se assomigliano al mondo e agli uomini veri, l'antropologia studia il funzionamento dei corpi e delle menti degli uomini veri.

Per capire il nesso che lega questi due ambiti di studio bisogna considerare la novità di una ricerca sull'uomo libera da ipoteche religiose e metafisiche, interessata a capire le sue caratteristiche attraverso l'osservazione empirica dei suoi comportamenti e utilizzando i metodi delle scienze per generalizzare i risultati acquisiti.

Quest'ottica nuova, che per la prima volta esplora per conoscere ciò che non si conosce anziché confermare verità già fissate a priori, consente di rappresentare il funzionamento reale della sfera sensibile – percezioni, sentimenti, passioni – e di quella intellettuale – esercizio della razionalità per produrre

concetti e leggi universali. E la scoperta più interessante e anche più inquietante è che l'essenza dell'uomo non è costituita dall'armonico concorso delle sue facoltà sensibili e intellettive ma da un fondamento tendenzialmente aporetico in cui domina la discordia e la contraddizione.

E la letteratura? La letteratura si occupa soprattutto di "persone che agiscono" (Aristotele), il suo compito è quindi di decidere che tipo di persone scegliere e che azioni far compiere ad esse. Ed è su questo piano che si gioca la differenza tra i mondi storici e le loro espressioni letterarie. Nell'età dell'antropologia, cioè nel XVIII secolo, i personaggi delle narrazioni e dei drammi sono figure che tendono ad assumere su di sé il fondamento aporetico di cui sopra, vale a dire la contraddizione tra le loro inclinazioni sensibili e la loro identità intellettuale. Sono persone quasi sempre non sicure della loro identità morale. E le azioni che compiono riflettono questa incertezza e questa contraddizione. Ma non solo: nell'età dell'affermazione dell'antropologia anche il passato e la sua traduzione mitopoietica assumono nuovi significati. La mitologia, ad esempio, non è più soltanto un repertorio di figure e narrazioni da usare nel gioco delle combinazioni e dei riusi che le diverse epoche, a cominciare da quella greca, hanno espresso. La mitologia viene intesa come espressione di un bisogno originario dell'uomo di rappresentare figurativamente e narrativamente i grandi quesiti intorno alla sua esistenza e collocazione nel cosmo. Mitologia quindi come discorso intorno all'origine dell'uomo, non diversamente dallo studio sull'origine della lingua.

Un fatto interessante, che accadrà in Germania nella seconda metà del Settecento, sarà l'istituirsi di una relazione del tutto nuova e inattesa tra antropologia e critica letteraria: se l'uomo è un'entità complessa e dimidiata, anche la sua raffigurazione letteraria dovrà fare i conti con questa sua caratteristica. Ne conseguirà che una letteratura di questo tipo non potrà più riconoscersi nei modi tradizionali di idealizzazione dei personaggi e delle loro azioni (si pensi agli eroi omerici) impiegati dalle letterature antiche greca e latina e dai suoi molteplici imitatori. Anche dal punto

di vista formale la perfetta compiutezza dell'azione, prescritta da Aristotele nella *Poetica*, traduceva in termini strutturali gli esiti dell'elevazione ideale dell'Azione (cioè della "composizione dei fatti"). Ora, le nuove scritture della Modernità, per esempio il romanzo o il dramma cosiddetto borghese (altrimenti detto con palese ossimoro "commedia seria") non si riconoscevano più nelle scelte formali che la tradizione letteraria di derivazione classica aveva adottato. Di qui la sperimentazione di nuove forme compositive e di nuovi modi di costruzione della narrazione.

Da queste sperimentazioni innovative derivò un cambiamento anche dei criteri di interpretazione e di valutazione dell'opera letteraria: in una parola della critica letteraria. E l'ibridazione di antropologia e letteratura ha dato origine a una nuova disciplina, ancora poco studiata in Italia, l'«antropologia letteraria».

In questo capitolo analizzeremo le origini di questa disciplina e come tra la questione dell'origine, intesa fondamentalmente come origine dell'umano, e l'idea di una letteratura che fa i conti con le specificità dell'uomo esista un nesso assai stretto. L'obiettivo è qui di tracciare una mappatura, sia pure incompiuta e fatalmente provvisoria, di questa connessione.

Johann Gottfried Herder e Karl Philipp Moritz rappresentano da questo punto di vista due esponenti fondamentali di un pensiero sull'origine della capacità mitopietica dell'uomo che si iscrive in un processo di complessa e, come vedremo, contraddittoria secolarizzazione di questioni, tradizionalmente accolte negli edifici sistematici della teologia, delle filosofie e delle poetiche.

"The proper study of mankind is Man" diceva Alexander Pope nel suo *Essay on Man* (1734): un'affermazione in cui lo sguardo genealogico, l'interrogazione sull'origine e sulla storia dell'uomo si identifica con la determinazione finita, con la psicologia e la fisiologia del singolo uomo, con il suo modo di relazionarsi con il mondo.

Nella Germania del secondo Settecento questa affermazione di Pope può essere assunta come emblema di una transizione che

segna il passaggio dalle cosiddette *Schulphilosophien*, quella di Christian Wolff in particolare, che le vulgate storiografiche presentano come “il più eminente filosofo tedesco tra Leibniz e Kant”, e la nascita dell’idealismo e del protoromanticismo di Jena.

Ma tra Wolff e Kant il cammino è assai più lungo e ramificato di quanto non faccia supporre il breve tempo che li separa. La tentazione di collocare questo tratto di strada dell’Illuminismo tedesco sotto il segno dell’antropologia è forte: ne forniscono l’occasione il Kant precritico, e questo è forse l’aspetto più noto, ma anche e soprattutto le nuove discipline che disegnano una scienza empirica dell’uomo, le cui sedi non sono le accademie ma una molteplicità di fori di discussione e di elaborazione di pensiero che la storiografia filosofica ha rubricato sotto l’etichetta di *Popularphilosophien*.

A uno sguardo più ravvicinato si coglie con sufficiente chiarezza un campo di tensione dialettica fra due estremi, che per semplicità possiamo chiamare ‘materialismo’ e ‘teodicea’. Da un lato la ricezione delle dottrine francesi tra sensismo e materialismo – Condillac, La Mettrie, Helvetius, d’Holbach ma anche e soprattutto del ginevrino Charles Bonnet –, dall’altra quella coazione quasi ossessiva a pensare il mondo in termini di armonia universale, ancorché dissimulata nella multiforme congerie degli eventi empirici, prima della resa finale a quella che Max Weber ha chiamato la *Entzauberung der Welt*, il disincanto del mondo, e che Leo Spitzer, in sintonia con Novalis, ha definito la *decrisianizzazione* dell’Europa moderna.

E tra questi due poli la presenza magnetica e insieme contraddittoria del pensiero di Rousseau, nei cui confronti Herder avanza riserve, pur subendone, come molti della sua generazione, una profonda e pervasiva influenza.

Matematica, dimostrazione, deduzione erano i fondamenti dell’imponente edificio filosofico in cui Christian Wolff ha dato sistemazione compiuta e definitiva al pensiero leibniziano e con esso a una rappresentazione dell’uomo come essere razionale, la cui natura si iscrive nel disegno metafisico di un universo rego-

lato dalla volontà divina: non c'è una verità di fatto al di fuori della verità di ragione e il rapporto tra anima e corpo è regolato a priori dalla volontà razionale di Dio.

Da qui alla conclusione che tutto ciò che è proprio dell'uomo, ivi inclusa la sua facoltà di relazionarsi mediante la lingua ai suoi simili, sia riconducibile al disegno armonico dell'universo il passo è non solo breve ma necessariamente deducibile dalle premesse metafisiche del suo pensiero.

Quando Herder nel 1769, lasciando Riga, decide di partecipare al concorso indetto in quell'anno dall'Accademia delle Scienze di Berlino, che presentava ai candidati il tema dell'origine naturale del linguaggio, chiedendo ad essi di fornire un'ipotesi che spieghi "attraverso quali mezzi" gli uomini sono giunti all'invenzione della lingua, la sfida si presentava sotto un duplice aspetto: da un lato si trattava di fare i conti con le ipotesi francesi, in primo luogo quella di Condillac, condivisa da Rousseau, basata sulla natura sensitiva dell'uomo, quella che lo accomuna agli animali, dall'altro con l'ipotesi metafisica che dichiara l'origine divina della lingua, quella sostenuta autorevolmente da Johann Peter Süssmilch in un saggio del 1756 allora assai noto.

Origine naturale, dunque, o origine divina? La risposta di Herder, da un punto di vista strettamente argomentativo, si presenta come una sorta di compromesso tra le due ipotesi antitetiche ricordate prima. Lingua e pensiero si implicano a vicenda, ossia non si dà lingua senza pensiero né pensiero senza lingua – questa è anche la tesi di Süssmilch, come lo fu molti secoli prima di Agostino nel *De Magistro* – ma il pensiero, e quindi anche la lingua, sono iscritti nella natura dell'uomo, che partecipa della natura animale sotto il profilo della sensibilità ma si differenzia da esso per le modalità di elaborazione dei contenuti della percezione empirica.

L'aspetto che qui interessa non è capire quanto la tesi di Herder sia originale, se liquidi o meno un'ipotesi metafisica circa l'origine del linguaggio o se faccia proprie le posizioni di Condillac o di Rousseau, quanto piuttosto la peculiare relazione che egli stabilisce

tra natura e linguaggio. La chiave del suo saggio e insieme la risposta al quesito dell'accademia berlinese – “Abbandonati alle loro capacità naturali, gli esseri umani hanno potuto inventarsi il linguaggio?” – sta già tutta nell'*incipit*: “già in quanto animale l'uomo ha un linguaggio”.¹ Un *incipit* che deve essere letto in stretta relazione con l'*esergo* ciceroniano: “Vocabula sunt notae rerum”.² Dunque origine naturale, nel senso di ‘animale’ e nello stesso tempo capacità simbolica (“Itaque hoc idem Aristoteles symbolon appellat, quod latine est nota”, afferma sempre Cicerone).

L'uomo ha dunque in comune con gli animali dotati di organi di fonazione l'istintiva reazione vocale agli stimoli emotivi del mondo. Ma, a differenza di tutti gli altri animali, questa risposta si articola in una varietà molto più estesa di reazioni possibili. Tale varietà è dipendente dalla ricchezza di esperienze del mondo che è propria dell'uomo. Mentre gli altri animali, anche quelli delle specie più evolute, hanno un raggio esperienziale limitato, l'uomo, paradossalmente, in virtù della sua ‘fragilità sensoriale’, deve entrare in relazione con una molteplicità di situazioni ambientali, che all'animale è sconosciuta. Da qui nasce l'esigenza di nominare gli oggetti della sua percezione per poterli ordinare: “stiamo discutendo – dice Herder – della *genesì intrinseca e necessaria di una parola, intesa come contrassegno di una lucida coscienza...*”.³ La parola ha dunque un carattere ‘necessario’: è questo l'aspetto forse più rilevante dell'argomentazione herderiana.

La parola è necessaria sotto un duplice aspetto: è l'espressione di un'urgenza emotiva attivata dall'esterno, in modo non dissimile dal verso emesso da un animale, ma è anche il solo modo che l'uomo ha di governare selettivamente la complessità

1 J.G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), trad. it. di A.P. Amicone, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Pratiche, Parma 1995, p. 29.

2 *Ivi*, p. 30.

3 *Ivi*, p. 68.

della sua vita di relazione. Se l'uomo non identificasse le cose che vede e ascolta (l'udito è per Herder il senso primario della nominazione), se non le marcasse singolarmente con l'emissione di un suono specifico strettamente connesso con una rappresentazione mentale, egli sarebbe sopraffatto dalla natura.

Ma si può ancora parlare di necessità naturale, considerato il ruolo che l'intelletto gioca in questa vicenda?

Diamo la parola a Herder:

posto nello stato di sensatezza (*Besonnenheit*) che gli è proprio e tale sensatezza (riflessione) per la prima volta operando liberamente, l'uomo inventò il linguaggio. Infatti, che cos'è la riflessione e che cos'è il linguaggio? (...) Questa *sensatezza* è un carattere peculiare dell'uomo, essenziale al suo genere: altrettanto lo sono il linguaggio e l'invenzione personale del linguaggio.⁴

E poco oltre:

ecco inventato il linguaggio, e inventato in una maniera altrettanto naturale e necessaria all'uomo quanto il suo essere uomo".⁵

Herder ritiene dunque che la 'passività' dell'espressione emotiva immediata e l'attività dell'esercizio analitico della ragione siano entrambi la manifestazione della natura dell'uomo, di una natura che diviene e si trasforma mediante l'esperienza del mondo.

La conclusione di questo ragionamento è che l'esercizio della razionalità, la facoltà di pensiero, che si manifesta verso l'esterno attraverso la parola proferita, scaturisce da un'esigenza naturale: pensare e sentire non sono in opposizione tra loro ma due momenti strettamente connessi. Una tesi che avrà importanti effetti sulla concezione herderiana della poesia e della mitologia situate nello stesso orizzonte razional-percettivo.

4 *Ivi*, p. 58.

5 *Ivi*, p. 60.

Con questo ragionamento pare dunque confutata definitivamente l'ipotesi di Süssmilch e di coloro che affermavano l'origine divina della lingua. Ma si tratta davvero di una confutazione della spiegazione religiosa?

Sicuramente la posizione di Herder appariva tale dal punto di vista dei deduzionisti puri, ossia dei fautori di una metafisica che si riconosceva nella tradizione, che da Aristotele, attraverso San Tommaso, arrivava fino a Wolff, secondo la quale natura e ragione sono ontologicamente separate.

Al contrario, dal punto di vista di un panteismo di ispirazione spinoziana, vale a dire da una prospettiva monistica, lingua, pensiero, ragione possono essere intese come profondamente radicate in quella stessa natura di cui partecipano l'uomo, gli animali e tutto ciò che esiste al mondo. Se il divino è nel mondo stesso, *physis*, *aisthesis* e *logos* costituiscono nell'uomo un'unità inscindibile.

Sull'influenza di Spinoza sul pensiero di Herder sono state scritte pagine autorevoli e persuasive⁶ e non mi diffonderò quindi su questo argomento.

Questa filigrana spinoziana del suo saggio consente ora di capire la duplicità a cui si accennava prima e che per semplificare abbiamo chiamato 'materialismo' e 'teodicea'.

E, al di là di Herder, ma certamente anche sotto la sua influenza, spiega perché l'antropologia letteraria dei romanzi di formazione – penso all'*Anton Reiser* di Moritz ma anche, sia pure in modo più cifrato, al *Wilhelm Meister* goethiano – sia in bilico tra

6 Herder legò il suo nome alla riscoperta della filosofia di Spinoza, a cui dedicò un'opera, *Gott. Einige Gespräche*, pubblicata nel 1787, vale a dire cinque anni dopo lo scritto sull'origine del linguaggio. Per un approfondimento di questo problema e per una considerazione esaustiva dell'opera di Herder e della sua influenza nella Germania di fine Settecento si rimanda in particolare agli studi di Valerio Verra fra i quali segnalo V. Verra, *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, a cura di C. Cesa, Edizioni della Normale, Pisa 2006.

una sofferenza rassegnata alla disarmonia del mondo e l'utopia di un disegno armonico dell'universo in cui la dissonanza del singolo uomo trova la sua compiuta risoluzione.

Vedremo fra breve come questa dicotomia dell'illuminismo troverà nell'antropologia letteraria una sua declinazione particolare: all'ottimismo metafisico di una ragione che separa, unisce e dispone le singole tessere della vita nel grande puzzle metafisico di un'eterna armonia celeste si contrappone la 'malinconia' come disunione, inazione, dissonanza, *taedium vitae*, oscurità, *desperatio dei*. Non a caso la patografia moritziana dell'anima malata di Reiser è il tratto visibile di quella *Verwirrung der Seele* che nel Meister goethiano porta alla rassegnata eterodirezione della vita, che si piega a una *ratio*, che all'eroe protagonista rimarrà fatalmente estranea e incomprensibile.

Ma torniamo ancora per un momento al saggio herderiano e al tema della genesi della parola.

L'apprendimento del linguaggio è un processo in cui si mediano di continuo, come abbiamo visto, intelletto e sensibilità, conoscenza e passione. Tale processo si iscrive nell'orizzonte antropologico più generale della *Menschwerdung des Menschen*, vale a dire l'essere uomo non come condizione data, e ancor meno come un rousseauiano stato edenico originario, ma come conquista di una finale compiutezza. Dall'animale all'uomo, dai "gridi della sensazione" all'uso consapevole della parola per nominare l'oggetto percepito si dà una progressione in cui si rispecchia la formazione dell'uomo a prescindere dalle epoche storiche del corso dell'umanità. E quando la formazione è compiuta nell'uomo, scrive Herder,

tutto si bilancia, tutto si risparmia e reintegra, tutto è disposto e ripartito a ragion veduta. Una coerente unità, un ordine armonioso, un insieme, un sistema: una creatura dotata di sensatezza e linguaggio, di coscienza e di creatività linguistica.⁷

7 Ivi, p. 89.

Il lascito maggiore del saggio di Herder sull'origine del linguaggio sta, a nostro avviso, proprio in questa utopia della compiutezza dell'umano, che diventa una sorta di paradigma a cui attingeranno tutti coloro a cui starà a cuore la dimostrazione di come l'essere dell'uomo debba coincidere con il suo 'dover essere'.

Uno degli esiti più interessanti di questa fenomenologia della *Vollendung des Menschen* è rappresentato dal romanzo di formazione, la cui missione è di dare una risposta alla domanda centrale dell'antropologia settecentesca: chi è l'uomo e che uomo sono io? Rappresentare la formazione di una "vita in forma di libro", ossia narrandone la storia, è il modo in cui, per usare le parole di Karl Philipp Moritz, "i fili spezzati si riannodano nuovamente, ciò che era confuso e intricato si riorcina (...) e la dissonanza, quasi inavvertitamente, si trasforma in melodiosa armonia".⁸

Dalla filosofia del linguaggio herderiana a quella che Thomas Saine ha chiamato la "teodicea estetica" di Moritz⁹ si compie un passaggio che mette tuttavia a nudo l'ambiguità costitutiva che inerisce alla scommessa di sposare l'antropologia con l'estetica (intesa come scienza della percezione sensibile e delle sue rappresentazioni): la scienza dell'uomo, per quanto progredita sul piano sperimentale e per quanto si sia affrancata dalle ipoteche del razionalismo wolffiano, fatica ancora a liberarsi dall'ottimismo metafisico del "migliore dei mondi possibili".

Il caso Moritz, peraltro, è interessante soprattutto se consideriamo quella singolare intrapresa editoriale, a cui l'autore dell'Anton Reiser darà vita nel 1783, che è «Gnothi Sauton

8 K.Ph. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. (1785-90)*, trad. it. di M. Regina, *Anton Reiser. Un romanzo psicologico*, s.l. 1994, p. 107.

9 Si veda in particolare Th. Saine, *Die asthetische Theodizee: Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Fink, München 1971.

oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», titolo che potremmo tradurre con «Rivista di psicologia empirica».¹⁰

Rivolgendosi ai suoi futuri lettori, nell'annuncio programmatico del 1792 sulla «Vossische Zeitung», Moritz dichiara che il suo scopo sarà quello di pubblicare soprattutto testimonianze biografiche e autobiografiche ed esorta i suoi futuri lettori a sottoporli «*facta*», fatti realmente accaduti, vicende di cui loro stessi sono stati protagonisti o testimoni, purché siano «osservatori scrupolosi», attenti ai particolari minimi e si astengano dalle generalizzazioni teoriche.¹¹

Ma di quali fatti si tratta? Scorrendo le pagine della rivista si incontra un'impressionante varietà di storie private la cui radice comune è a vario titolo la patologia mentale o, per usare la dizione più frequente in Moritz, la «malattia dell'anima». Malattie minime e degenerazioni profonde e irreversibili, piccole anomalie comportamentali – ad esempio stati ipnotici, fenomeni di sonnambulismo, allucinazioni, premonizioni – e comportamenti criminali: gesti collerici, omicidi, infanticidi, o comportamenti autodistruttivi, suicidi.

A ben vedere, le cause patologiche più frequenti ci mettono dinanzi un quadro in cui domina quella che Hans-Jürgen Schings¹² e Wolf Lepenies¹³ hanno visto come la malattia egemone della Germania del XVIII secolo – la malinconia – con tutto il vent-

10 Un'edizione anastatica della rivista di Moritz, il cui titolo completo è: *Gnothi Sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte herausgegeben von Carl Philipp Moritz* (Conosci te stesso o Rivista di psicologia empirica come libro per persone colte e non colte diretto da Carl Philipp Moritz) è uscita nel 1979 presso la casa editrice Antiqua Verlag, Lindau i. B., a cura di Anke Bennholdt-Thomsen e Alfredo Guzzoni.

11 Si veda «Gnothi Sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», cit., vol. I.

12 H.J Schings, *Melancholie und Aufklärung*, Metzler, Stuttgart 1977.

13 W: Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1969.

glio delle sue varianti: ipocondria, isteria, spleen, acedia, noia, misantropia, mestizia, inanità, esaltazione, *Weltschmerz*.

Se osserviamo la scena letteraria tedesca di questo periodo – siamo nell’ultimo quarto di secolo del Settecento – e in particolare ciò che accade sul versante del romanzo, ci accorgiamo che la figura dell’*entusiasta malinconico* nelle sue più diverse declinazioni è la figura dominante, e non solo nel romanzo di formazione.

È come se intorno a questo emblema della dissonanza dell’uomo rispetto al disegno armonico dell’universo si fosse raccolto tutto lo spettro delle dissociazioni fra l’agire e il pensare, fra la vita reale e quella immaginata, fra la *Lebenswelt* e i mondi possibili che la patologia mentale costruisce come realtà sostitutive a quella della propria determinazione storica per sfuggire alla sofferenza della vita.

Ormai l’ipoteca metafisica, che dominava il *Versuch über den Roman* di Friedrich von Blanckenburg, il manifesto teorico del romanzo di formazione pubblicato nel 1774,¹⁴ sembra archiviata o relegata in una dimensione non più esplorabile con gli strumenti della ragione. E forse nemmeno più accessibile a quell’intuizione a cui spettava il compito di illuminare la connessione tra la vita del singolo e la totalità dell’universo.

Molti indizi inducono a credere che il Moritz psicologo sperimentale, forse a dispetto delle sue stesse intenzioni, abbia aperto una strada che porta in una direzione assai lontana rispetto alle premesse gnoseologiche della sua teoria estetica. L’*Anton Reiser*, il romanzo che ostinatamente non trova un finale, in cui *Bildung* e psicologia si oppongono senza potersi conciliare, è forse la prova più evidente del fondamento aporetico del suo

14 F. von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, a cura di E. Lämmert, Metzler, Stuttgart, 1965. Si veda R. Gilodi, *Una vita in forma di libro. Ermeneutica e romanzo tra Illuminismo e Romanticismo*, Il Melangolo, Genova 2005, pp. 27-56.

pensiero.¹⁵ Un'aporia estesa, che contagia soprattutto quelle zone di confine del pensiero filosofico settecentesco che si misurano con le acquisizioni della psicologia sperimentale, con la medicina e la fisiologia e che troveranno rappresentazione in quel tentativo *ante litteram* di fondazione di una mitologia moderna che sono i romanzi in chiave biografica o autobiografica.

L'impossibilità della *Bildung* è la prova che tra l'essere dell'uomo e il suo dover essere si è aperta una frattura che nessuna metafisica riuscirà a comporre. Eppure l'ostinazione con cui Moritz si adopera, sia negli articoli che pubblicherà sulla sua rivista, sia nei saggi dello stesso periodo, ad esempio i *Beiträge zur Philosophie des Lebens* e la *Kinderlogik*, a risolvere l' 'anomalìa' dell'uomo mediante un ricorso alla sua storia individuale, ricostruendo le vicende della sua vita a partire dall'infanzia, dalle prime parole e rappresentazioni del mondo, è la prova di un pensiero che vede nell'origine, sia in quella del singolo uomo, sia in quella dell'umanità, la possibilità di leggere *in nuce* un futuro, un percorso necessario e coerente, un destino.

Da ultimo occorre soffermarsi sull'apporto di Herder alle generazioni impegnate a liquidare l'eredità del classicismo europeo e a ripensare le ragioni della poesia moderna a partire da una revisione radicale dell'eredità dell'antico.

Si tratta precisamente del punto in cui la filosofia del linguaggio di Herder incrocia la sua riflessione sulla mitologia degli antichi e si apre all'ipotesi di una mitologia moderna.

Mi limiterò a evidenziare alcuni passaggi del discorso herderiano che trovano una singolare risonanza una decina di anni più

15 Sulla "ambiguità della teodicea estetica" di Moritz ha scritto pagine di grande interesse Alessandro Costazza. Segnalo in particolare *Karl Philipp Moritz und die tragische Kunst*, in Martin Fontius, Anneliese Klingenberg (a cura di), *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandaufnahmen-Korrekturen-Neuansätze*, Atti del convegno su K.Ph. Moritz tenuto a Berlino dal 23 al 25 settembre 1993, Niemeyer, Tübingen 1995.

tardi nell'importante studio di Moritz dedicato alla mitologia antica sotto il titolo di *Götterlehre oder Mythologischen Dichtungen der Alten* (Dottrina degli dei ovvero le poesie mitologiche degli Antichi).

La mitologia, al pari della lingua, attinge alle origini dell'umanità e la sua genesi non è l'arbitraria invenzione di uomini inclini a fantasie fini a se stesse, ma una forma di conoscenza e di appropriazione del mondo. In un testo rimasto inedito, nel *Fragment einer Abhandlung über die Mythologie, besonders über die indische* (Frammento di un trattato sulla mitologia, in particolare su quella indiana) Herder dichiara:

È una prospettiva un po' troppo angusta, a me pare, se si considerano le mitologie dei popoli come mera idolatria, come travamenti della ragione umana, ovvero come una miserevole e cieca superstizione. Perché, sebbene esse lo siano state e lo sono ancora presso la gran parte dei popoli della terra, e quasi presso ogni classe, e debbano essere considerate tali dallo studioso di religioni, tuttavia al filosofo dell'umanità è riservata una visione diversa e più sottile. Egli le considera infatti attività della ragione (*Vernunft*) umana anche sul cammino dei suoi travimenti, come i primi infantili tentativi di ordinare le cose intorno a sé in idee o immagini, di rappresentarsi lo spirito di ciò che è e di ciò che accade, di esprimere le emozioni che esse provocano e quindi non solo di fissare questo piccolo tesoro di astrazioni umane tramite costumi, canti, narrazioni, ma di raccomandarlo anche ai posteri.¹⁶

Herder assegna dunque alla mitologia una qualità esplicitamente gnoseologica: la facoltà mitopoietica dell'uomo è la sua facoltà conoscitiva originaria e l'infanzia dell'umanità viene così a coincidere con l'infanzia come età della vita dell'uomo.

16 Si veda M. Cometa, *Il romanzo dell'infinito: miti, metafore e simboli dell'età di Goethe*, Aesthetica, Palermo 1990, p. 15.

Anche secondo Moritz “le poesie mitologiche devono essere considerate come una lingua della fantasia”, la “cui essenza è di dare forma”.

(...) Il fatto che nelle poesie mitologiche si celi contemporaneamente una traccia segreta della storia più remota, ormai andata perduta, conferisce ad esse un'autorevolezza maggiore, perché non sono una mera fantasia o un mero gioco dello spirito, che si disperde nell'aria ma, in virtù della loro connessione con gli accadimenti più originari, acquistano una rilevanza tale da impedire la loro trasformazione in semplici allegorie.¹⁷

Proviamo ora a tirare le fila di queste osservazioni. Abbiamo visto come una connessione stretta unisca le riflessioni settecentesche intorno all'origine di ciò che caratterizza l'uomo, le sue facoltà sensibili e intellettive con il rinnovamento dell'idea di letteratura. L'anello che unisce questi due ambiti tradizionalmente separati è l'indagine sui fondamenti e sull'origine della mitologia. In Herder filosofia del linguaggio e mitografia sono momenti complementari di un discorso sulla natura dell'uomo affrancato dalle ipoteche metafisiche tradizionali, dal dualismo mente e corpo, *res cogitans* e *res extensa*. Il suo lessico filosofico è ispirato a Spinoza e ancora più profondamente, come ha rilevato Dilthey, alla tradizione del neoplatonismo rinascimentale, al panteismo di Giordano Bruno e alla sua ripresa in Shaftesbury, la cui influenza su Herder, Goethe, Schelling, Friedrich Schlegel e Schleiermacher, per quanto già rilevata da Dilthey e Cassirer, meriterebbe ulteriori approfondimenti.

Anche in Moritz la natura dell'uomo partecipa della stessa idea di “organismo vivente” in cui si ricompone la scissione tra *res cogitans* e *res extensa*. Anche per lui esiste una *Urkraft*, una ‘forza originaria’ che si manifesta in ogni singolo punto dell'universo, come in ogni singolo momento della vita individuale. Solo che questa fiducia nell'origine divina e nella connessione

17 K.Ph. Moritz, *Werke*, vol 2., Insel, Frankfurt 1993², p. 612.

universale di tutte le cose incontra sulla sua strada il potere demoniaco della disgregazione, della frantumazione delle coscienze, della malattia dell'anima. La sua psicologia sperimentale gli fornisce un teatro della dissoluzione e della disarmonia dinanzi al quale l'ottimismo della ragione vacilla.

Il romanzo della vita diventa allora un "romanzo psicologico" dall'epilogo impossibile, opera aperta, indecidibile, sospesa fra sogno e realtà. Anton Reiser, l'eroe che sogna il suo riscatto improbabile sul palcoscenico di una compagnia teatrale di giro è l'emblema di un mondo che ha ormai preso congedo da Dio ma che, forse proprio perciò, si ostina a cercarlo.

Nei capitoli che seguono vedremo come questa ricerca ostinata prenda le mosse da una diagnosi del poetico di natura filosofico-storica a fronte di una Modernità vissuta come età della lacerazione, della mancanza e della nostalgia per l'Antichità come età della compiutezza e della perfezione perdute.

Alla generazione di giovani studiosi ed eruditi del cosiddetto romanticismo di Jena, quella che nel 1798 diede vita alla rivista «Athenaeum», si deve il passo decisivo verso una costruzione del futuro della Modernità e quindi dell'inversione dell'utopia: dal lontano passato della classicità a un futuro ancora in larga parte inconoscibile, ma che per lo meno concedeva l'illusione di poterlo progettare e costruire a propria misura.

Questo rovesciamento di prospettiva utopica, che ha segnato in profondità l'immagine della Modernità, ha richiesto tuttavia una dose massiccia di nuovo incantamento del mondo (*Entzauberung der Welt*) sotto la forma di un misticismo estetico, di cui Friedrich Schlegel, Friedrich Schleiermacher e Novalis furono i massimi rappresentanti.

La stagione dell'antropologia e della scienza dell'uomo secolarizzata fu neutralizzata dall'avvento dell'idealismo e dal reincantamento romantico. Così l'età del disincanto definitivo venne allontanata di molti decenni.

ANTICO E MODERNO

“Winckelmann (...) il mio maestro” è l’esclamazione che si legge nel primo dei «Quaderni sulla filologia» annotata da Friedrich Schlegel nel 1797. E a seguire: “Lui ha visto l’incommensurabile differenza, la natura del tutto peculiare dell’antichità”.¹ Questo ‘senso della differenza’ è stata la motivazione primaria da cui si è mossa la riflessione di Schlegel che ha dato origine al cosiddetto *Studium Aufsatz*.² Una differenza che gli era parsa, come già a Winckelmann, abissale, ma che secoli di declinazioni del classicismo avevano esorcizzato, o semplicemente non tematizzato, perché mancavano gli strumenti concettuali e prima di essi l’interesse a costruirseli. È dunque da un senso di lontananza assoluta che Schlegel si misura con il compito di enucleare le premesse teoriche ancora inesprese della contrapposizione di Antico e Moderno. Da cosa nasceva questa assunzione inderogabile?

Per capire la novità racchiusa in questa perentoria affermazione è necessario considerare il tipo di apprendistato filologico che aveva segnato la formazione schlegeliana negli anni brevi ma intensi di studio della letteratura greca a Lipsia e a Göttingen (con Christian Gottlob Heyne).

-
- 1 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler con la collaborazione di J.J. Anstett e H. Eichner, Schöningh, München-Paderborn-Wien 1958 e segg., Vol. XVI, p. 35.
 - 2 Fr. Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797), trad. it. di e cura di A. Lavagetto, *Saggio sullo studio della poesia greca*, con un saggio di G. Baioni, Guida, Napoli 1988.

L'interesse per la cultura greca era un fenomeno che nella Germania della seconda metà del XVIII secolo si legava strettamente al nome di Winckelmann e alla forte impressione suscitata dalla pubblicazione nel 1755 del suo breve scritto *Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura*. Da molte fonti sappiamo come questo libro ebbe anche per Friedrich Schlegel un'importanza fondamentale, come ha ricordato Hans Eichner.³ Non meno decisiva fu la lettura della monumentale *Storia dell'arte dell'antichità* (1764) in cui Winckelmann delinea i criteri di lettura della superiorità dell'arte greca identificandoli nello straordinario equilibrio – visibile soprattutto nell'arte plastica – tra la raffigurazione del reale e il senso dell'ideale che ne determina la perfetta compiutezza e armonia.

Questo stato di eccellenza aveva per Winckelmann un'origine naturale dovuta ad una congiuntura storico-geografica del tutto particolare, che consentì a quelle creazioni artistiche di esprimere una perfezione in seguito mai più raggiunta.

La natura e la struttura dei corpi più belli raramente sono prive di difetti, anzi hanno forme e particolari che potremmo scoprire o concepire più perfetti in altri corpi, e in base a questa esperienza ogni artista sapiente si comportava come un abile giardiniere che innesta su un fusto diversi margotti delle migliori qualità; e come l'ape sugge da molti fiori, così i concetti del bello non rimasero circoscritti alla singola bellezza individuale, come lo sono talvolta i concetti dei poeti antichi e moderni e della maggior parte degli artisti contemporanei, bensì gli antichi cercarono di operare una sintesi di tutto ciò che vi era di bello in molti bei corpi. Essi purificarono le loro immagini da ogni gusto personale, che distoglie il nostro spirito dalla vera bellezza.⁴

3 Fr. Schlegel, *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie*, Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich 1985, p. 11.

4 J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), trad.it. di M.L. Pampaloni, *Storia dell'arte nell'antichità*, SE, Milano 1990, p. 121.

Ciò “che distoglie il nostro spirito dalla vera bellezza” è l’inclinazione mimetica verso l’individuale, a cui l’artista greco si sottrae in virtù della sua capacità di percepire l’ordine superiore della bellezza. La conclusione a cui giungono i giovani filosofi che si erano formati alla scuola winckelmanniana era che le condizioni storico-oggettive per un accesso al bello ideale erano ormai del tutto sparite dall’orizzonte della Modernità. Di qui la conclusione obbligata di Winckelmann: solo l’imitazione di quei modelli artistici poteva conferire agli artisti moderni la capacità di “diventare grandi, anzi se possibile, inimitabili”.⁵

Tutto lo sforzo che presiede al *Saggio studio* schlegeliano nasce dall’insoddisfazione profonda che questa conclusione suscita nel suo autore, ossia che la fattualità del mondo a lui contemporaneo fosse considerata come indisponibile a priori alla rappresentazione artistica. Schlegel non intendeva arrendersi al luogo comune secondo il quale il suo tempo storico era costitutivamente ‘impoetico’ e non si rassegnava quindi a considerare il bello artistico come una luce riflessa proveniente dalle distanze siderali di una storia remota.

E nondimeno la sua visione del bello artistico era ancorata ai principi di oggettività e di astrazione dal particolare e dal contingente, e quindi in aperto contrasto con quella che anche Goethe e Schiller avevano stigmatizzato come la tendenza del

5 Il passo completo è il seguente: “L’unica via per noi per divenire grandi, anzi se possibile, inimitabili, è l’imitazione degli antichi, e ciò che qualcuno ha detto di Omero, che impara ad ammirarlo chi imparò ad intenderlo, vale anche per le opere d’arte degli antichi, in particolare per i Greci. Bisogna conoscerle come si conosce un amico per trovare il Laocoonte altrettanto inimitabile di Omero. Sulla base di tale intima conoscenza si potrà giudicare come Nicomaco l’Elena di Zeusi: «Prendi i miei occhi – disse questi ad un ignorante che voleva biasimare il quadro – e ti apparirà una dea”. In J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), trad. it. di e a cura di M. Cometa, *Pensieri sull’imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, Aesthetica, Palermo 1992, pp. 27-28.

proprio tempo a sacrificare il pathos della distanza epica così come la costruzione armonica dei caratteri e la distinzione dei generi letterari in nome di un “assoluto presente” e di un culto dell’individuale e del locale.⁶ Non era questa la Modernità a cui Schlegel aspirava e di cui cercava i caratteri costitutivi in vista di una sua legittimazione filosofico-storica che la elevasse al rango a cui era giunta quella antica.

Anche per Schlegel l’Antico si contrapponeva al Moderno come un luogo ideale in cui la dimensione estetica era il risultato di una trasformazione del naturale e dello storico. L’eroe e l’azione di cui era protagonista si collocavano su un piano di idealità e di vicinanza al vero a cui la particolarità delle vite individuali e delle azioni reali degli uomini si opponevano come sagome precarie e periture.

6 Nella lettera a Schiller del 23 dicembre 1797 Goethe stigmatizza la tendenza realistica della letteratura contemporanea e la perniciosa inclinazione alla mescolanza dei generi letterari: “ho colto chiaramente la ragione per cui noi moderni siamo tanto inclini a mescolare i generi, al punto da non essere in grado di distinguerli. Tutto ciò deriva dal fatto che gli artisti, che dovrebbero dare vita alle opere d’arte rimanendo nella purezza delle loro condizioni, cedono all’aspirazione degli spettatori e degli ascoltatori a trovare tutto interamente vero. Meyer [il cosiddetto Kunst-Meyer, l’amico di Goethe] ha notato che si sono voluti innalzare tutti i tipi di arte figurativa al livello della pittura, essendo questa in grado, grazie alla disposizione e ai colori, di rappresentare l’imitazione come se fosse del tutto vera (...) Parimenti si vede nello sviluppo della poesia come tutto tenda verso il dramma, verso la rappresentazione del perfetto presente. I romanzi epistolari, per esempio, sono interamente drammatici, e vi si possono pertanto inserire a buon diritto veri e propri dialoghi, come anche Richardson ha fatto; dovrebbero invece essere oggetto di biasimo i romanzi di narrazione infarciti di dialoghi (...) l’artista dovrebbe opporsi con tutte le sue forze a queste tendenze veramente infantili, barbare e prive di gusto, dovrebbe separare opera d’arte da opera d’arte attraverso impenetrabili cerchi magici, preservare di ciascuna la sua qualità e peculiarità, come hanno fatto gli antichi, che proprio perciò diventarono e furono artisti di tal fatta.” In P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, a cura di R. Gilodi e F. Vercellone, Einaudi, Torino 2001, pp. 58-59.

Se ora esaminiamo più analiticamente il saggio schlegeliano e ne osserviamo l'architettura, vediamo alternarsi in un gioco di specchi la supposta essenza dell'Antico e la strana nebulosa del Moderno, caratterizzata da una indecifrabile propensione alla negazione del bello ideale.

Il *Saggio studio* è da un lato un libro di estetica (nel senso di una filosofia del bello artistico), dall'altro un saggio di filosofia della storia e in terzo luogo un tentativo di fondare una moderna ermeneutica letteraria.

Queste qualità, che ne trascendono apparentemente le finalità annunciate dal titolo, sono in realtà i pilastri di una nuova visione *in nuce* in cui la comparazione assume un valore strutturale e programmatico e il metodo, inteso come una kantiana verifica delle possibilità conoscitive, costituisce il fondamento stesso su cui poggia la comparazione. Come è stato da più parti rilevato,⁷ l'ambizione del *Saggio studio*, che per altro doveva figurare negli intendimenti originari come la premessa alla programmata *Storia della poesia greca*, era quella di fornire un *pendant* letterario all'esplorazione dell'arte greca di Winckelmann. Anche se, è bene precisare, l'obiettivo di Schlegel si rivela di fatto assai diverso da quello che ispirò il vate del classicismo tedesco. “Nella sua storia della letteratura classica – scrive Eichner – gli importò non meno scoprire il passato che legiferare sul futuro”.⁸ Se si trattasse davvero di un'intenzione di legiferare o non piuttosto di una ridefinizione dell'idea stessa di una letteratura moderna è una questione aperta. Molti indizi fanno credere che a Schlegel interessasse una radicale messa in questione non solo di ciò che definirà “das wesentlich Moderne” ma anche di ciò che potremmo chiamare “das wesentlich Antike” ossia l'essenza della poesia antica ripensata a partire dalla lunga prospettiva diacronica che si apre dall'osservazione dei segni del contemporaneo.

7 Si vedano in particolare le considerazioni di Hans Eichner nel già citato Fr. Schlegel, *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie*, p. 15.

8 *Ibid.*

È certo che Schlegel ha concepito e orientato strenuamente il suo lavoro in una duplice direzione: verso un'antichità riattraversata con l'attenzione 'filologica' di Winckelman e verso un futuro come nuova età dell'arte. È interessante osservare come in questo sdoppiamento prospettico si crei una strana alleanza di passato e futuro e una considerazione critica del presente come tempo della morte del bello e del trionfo dell'effimero. Una diagnosi, questa, che accomuna Schlegel e i suoi sodali romantici a figure di fatto lontane da essi come Goethe e Schiller – lo abbiamo già ricordato – o Hegel.

Ed è proprio da un potente esercizio diagnostico sui limiti dell'estetica e dell'antropologia del contemporaneo che nasce lo *Studium Aufsatz* di Schlegel. La sua caratteristica e l'intenzione primaria che lo sostiene non è un'utopia regressiva ma una riflessione sui fattori che determinano quella propensione al "disordine", al "caso" e all'"anarchia" che appaiono al suo autore così tipici del gusto e delle preferenze estetiche del suo tempo. Una corruzione del gusto che fa il paio con una generalizzata impotenza della ragione critica e della capacità teorica: se la corruzione assume le fattezze disarmoniche di un'arte votata alla sensazione momentanea ciò è dovuto non da ultimo all'impotenza e alla cecità della teoria estetica, che ha rinunciato a "una teoria universale dell'arte" ed ha elevato lo "scetticismo" a criterio di valutazione della qualità delle opere.

L'unica affermazione sulla quale i fautori dei diversi sistemi estetici paiono in qualche modo essere concordi è che non esiste una legge universale dell'arte né un obiettivo immutabile del gusto; oppure che, anche ammessa la loro esistenza astratta, essi non sono applicabili alla realtà, sicché la correttezza del gusto e la bellezza dell'arte dipendono esclusivamente dal caso. E in effetti il caso sembra condurre da solo il suo gioco e governare da despota incontrastato in questo strano regno del disordine.⁹

9 Fr. Schlegel, *Saggio sullo studio della poesia greca*, cit., pp. 68-69.

Il tema del caso in luogo della *ratio* e della loro relazione reciproca merita un approfondimento: è una delle questioni più dirimenti per quanto attiene lo sforzo schlegeliano di trovare una giustificazione alle pretese di un'arte 'moderna'.

La poesia degli antichi – ma questo discorso vale per l'arte tutta – è costruzione di un insieme coeso che sostituisce alla casuale successione delle azioni umane (le cui finalità sono limitate ad un esito particolare e spesso in contraddizione le une con le altre) un insieme ordinato e finalizzato a un esito necessario e razionalmente giustificabile. Per Aristotele le persone che agiscono (*prattontas*) nelle Azioni della poesia sono assoggettate ad una logica compositiva su cui sovrintende l'intelligenza poetica del poeta epico o tragico. Non c'è quindi nulla che nella poesia accada casualmente, tutto, ossia ogni azione compiuta dal protagonista e dagli altri personaggi, è fondamentale e necessario nell'economia dell'opera.

La stessa idea di armonia compositiva e di equilibrio delle forze, che Winckelman sottolineava nella rappresentazione dei corpi della statuaria greca, era assoggettata a questa idea di necessità: l'armonia è misura e razionalità.

Nella *Poetica* aristotelica gli esempi negativi, gli errori da non fare, le commistioni da evitare da parte del poeta sono tutti riconducibili a un difetto di distinzione tra caso e necessità, tra disordine e ordine, tra particolare e universale. E comporre le azioni dei personaggi, ossia "sistemare gli eventi" in modo tale da costruire un'azione unitaria, ossia un'azione che abbia "un inizio, una fase mediana e una conclusione"¹⁰ significa per

10 Nel settimo capitolo della *Poetica* leggiamo: "Dopo aver definito questi punti [il riferimento è al sesto capitolo in cui viene fornita la definizione della tragedia], diciamo quale deve essere la sistemazione degli eventi, dal momento che è questo il primo e più importante fattore della tragedia. Si è stabilito che la tragedia è imitazione di un'azione compiuta e intera, dotata di una certa grandezza (esistono infatti anche unità intere prive di grandezza). Intero è ciò che ha un inizio, una fase mediana e una conclusione. Inizio è ciò che esiste di per sé, senza venire necessariamente dopo qualcos'altro, e dopo il quale c'è o si produce qualcos'altro; conclusione

Aristotele, e per la tradizione che a vario titolo si rifarà a lui, trasformare il caos in ordine e dare alla casualità dell'accadere delle cose umane un ordine e una giustificazione rigorosamente causale.

Ora, come si presenta il Moderno, ovvero l'arte moderna, la poesia, agli occhi di Schlegel? Nel modo esattamente opposto rispetto alla prescrizione aristotelica: se la poesia doveva universalizzare l'umano elevandolo al di sopra della mera empiria – ciò che nel lessico della poetica è chiamato il "particolare" – il nuovo imperativo dell'arte, e soprattutto della letteratura moderna è quello di imitare il reale nelle sue più minute determinazioni. Mimesis del particolare dunque e non dell'universale. Non solo: il primo problema della poesia moderna è secondo Schlegel che essa non è interpretabile nel suo insieme. Singolarmente si presentano qua e là opere di straordinario valore ma la letteratura del Moderno non rivela un significato complessivo e non è riducibile ad un punto archimedeo da cui appaia come una totalità di senso afferrabile con lo sguardo.

Manca insomma alla modernità letteraria la possibilità di offrirsi ad una chiave di lettura che sia in grado di individuarne i tratti identitari.

al contrario è ciò che esiste necessariamente o per lo più dopo qualcos'altro ed è seguito a sua volta da qualcos'altro. Le trame ben composte non devono cominciare né finire come capita, ma usare le strutture che ho detto. Inoltre il bello, sia animato sia tutto ciò che è composto di parti, deve non solo avere queste parti ordinate, ma possedere una grandezza non casuale. Il bello è infatti tale per grandezza e disposizione: un bell'animale non può essere minuscolo (perché la vista si confonde in tempi che sono quasi impercettibili) né gigantesco perché in questo caso non si dà una vista complessiva, e chi guarda perde l'unità e l'interesse, come accadrebbe per esempio di un animale grande diecimila stadi. Come dunque deve esserci una grandezza per i corpi e gli animali, abbracciabile con lo sguardo, così anche le trame devono avere una loro grandezza, abbracciabile con la memoria". In Aristotele, *Poetica*, traduzione e introduzione di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 17.

Per Schlegel, all'altezza del *Saggio sullo studio poesia greca*, il problema è già quello che poi occuperà molte delle discussioni dell'«Athäneum», di stabilire non come siano cambiati i paradigmi estetici nel passaggio dall'Antico al Moderno ma quale sia la legge storica che li governa: pur nella loro differenza – questo è l'auspicio – Antico e Moderno dovrebbero essere accomunati dal fatto che in essi agisce una forza che ne decide lo sviluppo, la progressione, il cambiamento.

La vera scommessa di una nuova critica sarà dunque quella di offrire, attraverso un lavoro di paziente scavo e ricostruzione ermeneutica, la 'leggibilità' del mondo moderno.

Significative a questo proposito le parole di Schlegel:

Se si osservano con pari attenzione la mancanza di finalità e di leggi dell'insieme della poesia moderna e l'eccellenza delle sue singole parti la sua massa appare come un insieme di forze in lotta, in cui le particelle della bellezza dissolta e i frammenti dell'arte devastata si agitano confusamente in una torbida commistione. Si potrebbe definire la poesia moderna un caos di tutto il sublime, il bello e il grazioso, il quale, come l'antico Chaos da cui, come insegna il mito, ebbe origine l'ordine del mondo, attende un amore e un odio per congiungere gli elementi simili e separare quelli dissimili.¹¹

La condizione in cui si trova la poesia moderna è dunque paradossalmente quella di uno stadio originario in cui tutto si confonde: una fase che precede la differenziazione, che è la sola possibilità di identificare gli elementi che la compongono e soprattutto di congiungerli e separarli. La condizione del caos è quella che impedisce l'esercizio del giudizio. Per renderla possibile l'essere, il Sein, deve separarsi e da questa divisione originaria, come recita il celebre di Hölderlin *Urtheil und Seyn*

11 Fr. Schlegel, *Saggio sullo studio della poesia greca*, cit., p. 70.

(1795), da questa *Urteilung* è possibile l'esercizio della facoltà della ragione, ovvero il giudicare, l'*urteilen*.¹²

- 12 Citiamo per esteso questo appunto, scritto probabilmente a Jena nell'aprile 1795, nel quale sono tracciati i contorni di un sistema filosofico *in nuce*:

“*Giudizio*. Nel senso più alto e rigoroso è separazione originaria dell'oggetto e del soggetto intimamente unificati nell'intuizione intellettuale, quella separazione che sola rende possibili oggetto e soggetto, l'originaria partizione (*Ur-Teilung*). Nel concetto di partizione è già insito il concetto del rapporto reciproco dell'oggetto e del soggetto fronteggiandosi, e nello stesso tempo è necessariamente presupposto l'intero, di cui oggetto e soggetto sono parti. «Io sono Io» è l'esempio più calzante di questo concetto di partizione originaria in quanto partizione originaria teoretica, dal momento che nella partizione originaria pratica, l'io si oppone al non Io, non a se stesso.

Come coscienza mediata e immediata, realtà e possibilità sono distinte. Se penso un oggetto come possibile, non faccio che riprodurre quella coscienza precedente, grazie alla quale esso è reale. Non si dà per noi alcuna possibilità di pensare ciò che non è già stato reale. Per tale motivo anche per gli oggetti della ragione, giacché non si presentano mai nella coscienza come ciò che dovrebbero essere, non vale affatto il concetto di possibilità, ma solo quello di necessità. Il concetto di possibilità vale per gli oggetti dell'intelletto, quello di realtà per gli oggetti della percezione e dell'intuizione.

Essere. Esprime l'unione di soggetto e oggetto.

Laddove soggetto e oggetto sono assolutamente e non solo parzialmente unificati, al punto che non può essere effettuata nessuna partizione senza violare l'essenza di ciò che deve essere separato, qui e in nessun altro luogo si può parlare di un essere in assoluto, come accade nell'intuizione intellettuale. Non dobbiamo però confondere questo essere con l'identità. Se dico: io sono Io, il soggetto (Io) e l'oggetto (Io) non sono unificati in modo tale che non possa essere operata alcuna separazione senza violare l'essenza di ciò che deve essere separato; al contrario, l'Io è possibile solo in virtù di questa separazione dell'Io dall'Io. Come posso dire: Io! senza autocoscienza? Ma come è possibile l'autocoscienza? È possibile per il fatto che mi contrappongo a me stesso, mi separo da me stesso e nonostante questa separazione mi conosco come lo stesso nell'opposto. Ma in che senso come lo stesso? Posso, anzi devo pormi questa domanda; l'Io è infatti contrapposto a se stesso da un altro punto di vista. L'identità non è quindi un'unificazione di oggetto e soggetto che avviene in modo assoluto; dunque l'identità non è = all'essere assoluto”. Si veda Fr.

La metafora di origine platonica della forza congiuntiva (eros) e disgiuntiva viene qui impiegata da Schlegel per spiegare una condizione di impotenza della ragione critica originata da un oggetto imprendibile che si sottrae agli sforzi della teorizzazione e della sistemazione.

In queste pagine iniziali del saggio giovanile di Schlegel, accanto alla diagnosi sull'intrinseca opacità ermeneutica della poesia moderna nel suo complesso, si evidenzia con sempre maggiore intensità l'auspicio di trovare la connessione che tiene legate esperienze artistiche così disparate come la *Divina commedia* di Dante e i drammi shakespeariani.

Sarà possibile scoprire un filo conduttore che sciogla questo incomprendibile disordine e indichi la via per uscire dal labirinto? Ci deve pur essere modo per spiegare l'origine, la connessione e la ragione di tante e tanto strane qualità della poesia moderna. Forse, conoscendo lo spirito della sua teoria, riusciremo a trovare il senso della sua attuale tendenza, la direzione del suo cammino ulteriore e la sua meta futura. Se potessimo far luce sul principio della sua cultura, non sarebbe poi difficile comprendere quale sia, nella sua compiutezza, il compito di quella cultura. Non è raro che un bisogno incalzante generi il suo oggetto, che dalla disperazione nasca una nuova pace e che l'anarchia generi una benefica rivoluzione. L'anarchia estetica della nostra epoca non può sperare in una simile felice catastrofe?¹³

Schlegel si sforza di applicare alla poesia moderna la stessa ricerca di un vincolo necessario in cui fu fissata l'immagine della poesia antica e di quella greca in particolare. Una prospettiva unitaria, che permetta di dissolvere l'impressione di varietà incoerente e gratuita che le sue diverse espressioni offrono a uno sguardo sincronico ma anche ad una considerazione retrospet-

Hölderlin, *Giudizio ed essere*, in Fr. Hölderlin, *Scritti di estetica*, trad. it. e cura di R. Ruschi, SE, Milano 2004, p. 55.

13 *Ivi*, pp. 70-71.

tiva. È interessante osservare come qui si palesi un complesso metaforico che sarà poi una risorsa espressiva costante nei successivi *Frammenti* dell'«Athäneum» e nelle altre scritture schlegeliane negli anni della rivista jenese: è l'idea del *Zusammenhang*, la connessione che lega ciò che appare distante e che pare sottrarsi ad una possibile relazione: il filo che porta fuori dal labirinto è quello dell'imprevedibile – le strade prevedibili nel labirinto non conducono da alcuna parte –, indica cioè una strada segreta, accessibile a chi possiede – lo vedremo meglio più avanti – l'intuizione, la dote di chi scavalca la logica deduttiva e i criteri della razionalità discorsiva.

Ora, il terreno su cui si gioca la leggibilità della poesia moderna è quello in cui è possibile tracciare connessioni intuitive e legami imprevedibili. Ne è prova il ruolo 'strategico' assunto agli occhi di Schlegel da due autori così palesemente diversi per appartenenza culturale, generi letterari praticati, inclinazioni poetiche, come sono Cervantes e Shakespeare: a dispetto delle apparenze, il filo che li unisce eleva le loro opere a mitologie letterarie fondative della poesia moderna. Un'appartenenza e un ruolo che spetta anche per ragioni diverse a Dante, Ariosto e Guarino.

A questo punto si evidenzia come la categoria del Moderno nell'accezione schlegeliana – lo si vede dagli esempi citati sopra – contenga già implicitamente quei tratti identitari di cui il teorico proromantico è programmaticamente alla ricerca.

Da questo punto di vista, ossia dalla prospettiva delle premesse implicite della teoria schlegeliana, il *Saggio studio* fornisce i primi incisivi nuclei concettuali e il primo consolidarsi di un nuovo lessico in cui la categoria del Moderno, sotto la specie della letteratura moderna, acquista fattezze radicalmente innovative.

Accenniamo ad una soltanto: rispetto alla *Querelle des Anciens et des Modernes* francese di secondo Seicento (è la più celebre ma non l'unica contrapposizione di questo tipo) il tentativo di legittimazione di un'idea di alterità culturale rispetto ai paradigmi classici intrapreso da Schlegel si muove verso una

morfologia interna del cambiamento storico in palese opposizione ai tentativi tradizionali, che invariabilmente – soprattutto nelle poetiche sistematiche – facevano leva sulla forma esterna del poesia.¹⁴ Non si tratta per lui di misurare gli scostamenti formali, le trasformazioni dei generi letterari (dell'epos e della tragedia, ad esempio), oppure di fissare le modificazioni metriche o di accertare il rispetto o meno delle norme aristoteliche, quanto piuttosto di definire una mappatura di nodi concettuali che identifichino l'essenza della poesia.

In un periodo in cui l'edificio della legalità aristotelica andava sgretolandosi sotto l'urto dei nuovi generi letterari – in primo luogo del romanzo e del dramma borghese – Schlegel pone il problema fondamentale: la sostituzione del criterio della *mimesis* come fondamento della poesia con quello della costruzione.

La *mimesis* è aristotelicamente il *mythos*, ossia la composizione dei fatti narrati o rappresentati, mentre la 'costruzione' schlegeliana è una disposizione degli accadimenti e una visualizzazione delle relazioni io-mondo che procede per analogie, per richiami musicali, per tonalità in progressione: il suo criterio d'ordine, anziché da una *ratio* che presiede alla successione degli eventi, è dato da una trama misteriosa e cifrata, quasi un'eco di una disposizione di senso originaria, da cui la poesia è "deducibile". Il divenire della narrazione, la sua progressione, sono affidati ad un gioco di relazioni reciproche tra soggetto e mondo, in cui l'uno si riflette nell'altro: il protagonista pertanto non può avere i tratti dell'esemplarità eroica, che richiede un'identità stabile, ma quelli mobili di chi vive nell'incerto, nella mobilità

14 Sulla ricerca della forma interna si potrebbe aprire un capitolo interessante che coinvolgerebbe inevitabilmente le fonti del platonismo nella Germania di secondo Settecento, i suoi incroci con lo spinozismo e soprattutto la ricerca teorica di Goethe. Per una considerazione più esaustiva della questione si rimanda a J.W. Goethe, *Laocoonte e altri scritti sull'arte: 1789-1805*, a cura di Roberto Venuti, Salerno, Roma 1994. Per un interessante inquadramento filosofico della questione della morfologia nell'età di Goethe si consideri F. Vercellone, *Le ragioni della forma*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

fisica ed emotiva dello *streben nach*, che è impulso irriflesso e insieme desiderio consapevole.

È stato osservato come lo *Studium Aufsatz* costituisca un tentativo di lettura della modernità letteraria che non riesce ancora a pervenire agli esiti innovativi a cui perverrà di lì a poco la riflessione estetica degli anni dell'«Athäneum». In particolare Hans Robert Jauss ha sottolineato come Schlegel nella sua opera giovanile si sia “fermato a metà strada e sia poi ritornato all'ideale estetico del classicismo”, finendo per bollare come eteronomie estetiche le conquiste della letteratura moderna.¹⁵

Anche Eichner sottolinea¹⁶ le aporie del *Saggio studio* riconducibili fondamentalmente alla stigmatizzazione del Moderno come età dell'anarchia estetica e del caos, ma soprattutto come età della ricerca del vero e del bene ma non del bello. La causa principale dell'incompiutezza moderna sarebbe dunque data dalla mancanza di un ideale del bello oggettivo.

Ora, non c'è dubbio che l'entusiasmo di marca winckelmanniana per la grecità abbia giocato un ruolo non secondario nella sua comparazione tra i due mondi estetici, ma il dato sorprendente di questo primo lavoro di Schlegel è la messa in campo di un nuovo atteggiamento gnoseologico e di una nuova intelligenza di natura filosofico-storica di ciò che lui chiama moderno, ossia di quell'età della storia europea che prende avvio alla fine del Medio Evo e che coincide con la nascita delle letterature nazionali.

Si può essere stupiti di questa delimitazione temporale così estesa. E ci si è chiesti cosa abbia indotto Schlegel a vedere nella *Divina commedia* dantesca l'inizio di un ciclo storico ricondu-

15 H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, trad. it. di P. Cresto-Dina, *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati-Boringhieri, Torino 1999. Si veda in particolare il capitolo intitolato *Replica di Schlegel e di Schiller alla 'Querelle des anciens et des modernes'*.

16 Friedrich Schlegel, *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie*, cit., pp. 20-21.

cibile alle ragioni del Moderno. Un ciclo che approda per tappe successive al *Wilhelm Meister* e al romanzo romantico.

Per rispondere a questa domanda dobbiamo considerare anzitutto la collocazione teorica particolare del discorso schlegeliano: quella di una filosofia della storia delle espressioni artistiche, e in particolare della letteratura, che pensa alla storia culturale sulla base di grandi partizioni epocali. Se la classicità, in particolare quella greca, consegna ai posteri un'immagine di straordinaria coesione concettuale, vale a dire un'immagine che evidenzia gli stessi tratti identitari nelle diverse espressioni artistiche, ciò è dovuto a una felice e irripetibile congiuntura epocale. Il segno sotto il quale si colloca questa vicenda straordinaria si chiama 'bellezza'.

Questa idea dell'Antico, come è noto, non è un'acquisizione del tardo Settecento, ha una storia plurisecolare che ha inizio molto prima, e conosce la sua prima compiuta articolazione nel Rinascimento. Ma dopo Winckelmann l'idea della bellezza dell'arte greca acquisisce una connotazione esplicitamente 'oggettiva'. L'area semantica del bello, quella di cui Leo Spitzer ha fornito una magistrale ricostruzione osservandone gli sviluppi storici nel concetto di "armonia",¹⁷ assume una valenza anti-soggettiva, nel senso che si colloca programmaticamente al di là della sfera delle passioni individuali, della sofferenza dell'anima, della malinconia. In altre parole la bellezza diventa l'antidoto alle patologie di cui soffre la soggettività malata divisa tra le aspirazioni alla razionalità e l'indulgenza alle passioni, tra governo razionale della propria sfera sensibile e abbandono alla sfera sentimentale, in estrema sintesi: tra mente e corpo. Non è certo un caso che tra gli antefatti della letteratura moderna Schlegel abbia collocato anche Petrarca.

Sullo sfondo delle prerogative del bello oggettivo si scorgono le aporie di un secolo che, soprattutto nella Germania segnata

17 Si veda in particolare Leo Spitzer, *L'armonia del mondo: storia semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 1967.

dalla religiosità pietista e dalla socialità delle piccole realtà urbane, ha abbracciato la fede nella scienza antropologica. Dando così espressione laica ad un desiderio di ricomposizione delle lacerazioni che il rigorismo religioso (la ferrea distinzione tra sentimento e ragione) da un lato e la “cultura” delle passioni di marca wertheriana dall’altro – ma si deve aggiungere quella non meno virulenta per il teatro – avevano determinato.

Non è casuale che la parola chiave su cui Schlegel fonda la contrapposizione tra il bello dell’Antico e l’interessante del Moderno sia *Zerrissenheit*, vale a dire la frantumazione dell’Io.

Vale la pena di soffermarsi su questo concetto, che indica una condizione dimidiata dell’animo ma alla lettera significa l’essere ‘strappato’. È un’espressione che si usa per dire di un tessuto che si spezza. Dunque una divisione violenta, che modifica improvvisamente una condizione originaria intatta.

Nei suoi anni giovanili Friedrich Schlegel lamenta frequentemente nelle lettere agli amici la sensazione di una separazione violenta del suo io, di una mancanza di “armonia”, indicandone la causa nel peso preponderante che l’intelletto aveva assunto in lui rispetto alla sensibilità. La contrapposizione tra le facoltà dell’anima riconducibili alla sfera del sentire – percezione sensibile e percezione intellettuale, sentimento e intuizione – e l’esercizio della razionalità analitica e discorsiva è, come è noto, uno dei tratti aporetici più evidenti della filosofia del ‘secolo dei lumi’, che si inaugura con la contrapposizione tra Locke e Shaftesbury nell’Inghilterra del primo Settecento.

In ambito tedesco questa contrapposizione percorre la sensibilità religiosa pietista e quietista, come si può vedere con mirabile evidenza nella storia di Anton Reiser, il protagonista dell’omonimo romanzo di Karl Philipp Moritz, che il suo autore sottotitola: “un romanzo psicologico”, a sottolineare la prospettiva antropologica in cui si colloca la vicenda narrata.

La condizione dolorosa di un’anima lacerata, che aspira a ripristinare una condizione di armonia originaria è uno schema

che transita dalla sfera estetica, ossia dalla questione del bello artistico, alla sfera morale, da quella politica a quella psicologica. Le due 'città ideali' in cui si è realizzata la perfetta armonia tra l'umano e il divino e quindi la 'concordia' di tutte le facoltà dell'anima creando le condizioni di un'arte perfetta sono rispettivamente il paradiso terrestre della mitologia ebraico-cristiana e la perfezione estetica (nonché politica e sociale) dell'Atene classica. La sofferenza della condizione moderna è originata dalla caduta o dalla progressiva erosione di quella condizione ideale della produttività artistica nella quale la disgregazione del 'particolare' – per dirla con Aristotele – era eliminata dalla superiore unità 'filosofica' della poesia.

L'eroe moderno è un eroe della crisi nel senso originario della parola, è una figura scissa, incerta, in ostaggio a forze di segno contrario. La sua autodifesa apparente è l'autocoscienza, la sua capacità di rendersi oggetto a se stesso, ma l'autocoscienza, il sapere e il ricordare lo paralizzano: l'indecisione per eccesso di coscienza genera la malinconia.

La figura emblematica, in cui si concentra simbolicamente questa condizione di inattività sofferta e consapevole è la figura di Amleto, non a caso eletto a epitome di ciò che Schlegel chiamerà "das wesentlich Moderne".

Se ora torniamo all'apprendistato filosofico e filologico del giovane Schlegel, al di là delle confessioni epistolari sulla sua *Zerrissenheit*, ciò che appare con chiarezza è la qualità per così dire 'redentiva' assegnata alla compostezza della poesia greca e la conseguente polarizzazione tra un'arte (poesia) 'bella' e una 'brutta'.

Lo *Studium Aufsatz* introduce con chiarezza questa contrapposizione e la applica a un territorio estetico, quello della poesia, distinguendo nettamente tra una poesia bella, quella dei greci e dell'antichità in generale e una poesia brutta, quella dei moderni.

Il bello – scrive Schlegel – è così lontano dall’essere il principio dominante della poesia moderna che molte delle più splendide opere moderne sono palesemente rappresentazioni del brutto.¹⁸

È bene chiarire che il ‘brutto’ non è una qualità naturale, non si tratta di un ‘brutto di natura’ ma di una sproporzione dello spirito, di un concerto di forze che non riescono ad armonizzarsi e che si scontrano mantenendo tuttavia il loro scomposto vigore.

Sulla sponda dell’antico: legge, equilibrio delle forze, direzione certa; sulla sponda moderna: “la legge perduta”, l’“arte smarrita” e la mancanza di una “giusta direzione”.

Le radici teoriche di questa contrapposizione tra brutto e bello sono date da una singolare mediazione tra un’intuizione filosofico-storica, che localizza la differenza entro due mondi storico-culturali radicalmente differenti, e un sapere di provenienza antropologica ove la questione del bello e dell’armonia assume le vesti della relazione tra mente e corpo. Compostezza, armonia, concordia sono da questa prospettiva antropologica fattori che disegnano un punto di arrivo di un cammino di coltivazione del proprio io nella sua relazione con il mondo. È l’ideale, carico di utopia illuminista, della vita riuscita, dell’educazione compiuta, della *Vollendung* a cui aspirano, nelle intenzioni dei loro autori, gli eroi dei romanzi di formazione, il cui esempio emblematico e incipitario è dato dall’*Agathon* di Wieland (1766).

Il giovane autore dello *Studium Aufsatz* si trova dunque al centro di un sistema utopico i cui vertici sono le *Betrachtungen* di Winckelmann e la novalisiana idea di “una vita in forma di libro”, la perfetta sintesi di Antico e Moderno rappresentata da Goethe, sulla base dell’investitura carismatica che gli viene assegnata negli anni del classicismo di Weimar, l’ideale di un’educazione estetica dell’umanità di Schiller.

Nel saggio schlegeliano si palesa un’idea di superamento delle aporie della letteratura moderna che si appella ancora all’ogget-

18 Fr. Schlegel, *Saggio sullo studio della poesia greca*, cit., p. 66.

tività del bello come concetto superiore, lo individua tuttavia in una meta a venire, in uno stadio di compiutezza futuro che *ipso facto* annulla la prescrizione winckelmanniana della *imitatio vectorum*. Uno degli acquisti più solidi e duraturi di Friedrich Schlegel, nonostante i percorsi erratici della sua speculazione estetica negli anni giovanili, è data dal deciso superamento del precetto mimetico su cui si fondano tanto le poetiche del classicismo settecentesco (Gottsched in Germania e Batteaux in Francia) quanto il classicismo innovativo e sottilmente malinconico di Winckelmann.

Imitatio naturae e *imitatio vectorum*, solidamente uniti dalla comune essenza razionale della bella natura e dell'armonia come legge che governa la proiezione ideale dell'umano, sono ora da Schlegel liquidati come utopie di un passato che non potrà più tornare. La nuova utopia è ora la ricerca di un bello moderno che si manifesti come connessione universale, come legame erotico nel senso del *Simposio* platonico, una relazione in cui il caos si rivela come la perfezione di un ordine assoluto.

La questione del confronto Antichi-Moderni si rivela in ultima istanza come un confronto di diverse morfologie: chiusa in una statica perfezione quella della poesia greca, aperta e infinita nella sua *dynamis* progrediente quella moderna. Questa differenza fondamentale non è superabile e non c'è nessuna riedizione del classicismo che possa revocarla. La differenza morfologica oppone l'armonia delle tragedie sofoclee – così le definisce Schlegel – alla “disarmonia” di Amleto e alla sua “illimitata sproporzione tra le energie attive e l'energia del pensiero”.¹⁹

L'empasse di Amleto è quello dei moderni: la riflessione, l'autocoscienza, la memoria possono paralizzare l'azione ma possono anche potenziare la conoscenza della verità e attivare una progressione infinita. La difformità del Moderno è data dalla sua moltiplicazione morfologica potenzialmente illimitata, perché l'ordine, ossia la bellezza, di cui la poesia moderna

¹⁹ *Ivi*, p. 86.

è alla ricerca, non coincide con le sagome ideali della filosofia platonica, ma piuttosto con una trascendenza inafferrabile che si presenta cifrata e non consente una visione diretta.

Se ora ci chiediamo quale sia il lascito più cospicuo di questo lavoro giovanile di Schlegel ai fini di una nascente critica letteraria possiamo osservare anzitutto un fatto di enorme importanza: la critica assume una duplice identità: da un lato si fa ermeneutica storica e vede l'opera in relazione con un mondo culturale, dall'altra diventa ermeneutica materiale per auscultare il testo e scoprirne le relazioni di senso nascoste. Il risultato di questo metodo, di cui il *Saggio studio* fornisce i primi lineamenti, consente di assumere la relazione con il tempo storico non da una prospettiva esterna al testo ma interna ad esso: quella che vede la storia nel testo e non il testo nella storia. Anche in questo, come sottolineò Peter Szondi, la critica schlegeliana e l'ermeneutica romantica realizzarono quello che nella seconda metà del Novecento, al cospetto della critica marxista, e del suo riduzionismo, appariva come un *desideratum* della critica: salvaguardare la specificità dell'opera, la sua autonomia, senza per questo negare il suo radicamento nel tempo storico.

Un secondo aspetto di notevole rilievo e ricco di conseguenze per la definizione dell'idea di modernità letteraria è la distinzione tra una *Bildung* naturale, propria dei greci, e una *Bildung* artificiale tipica dei moderni. *Bildung*, ossia il 'prendere forma' è anzitutto immagine in trasformazione e il suo movimento, se appare a tutta prima caotico e irregolare, finisce poi per disegnare una forma riconoscibile e coerente.

Ora, il plesso forma-immagine è sottoposto nel mondo greco alla legge evolutiva ciclica, che prevede uno stadio originario, una fase di passaggio verso la maturità, la maturità piena e infine la decadenza. Questo andamento naturale disegna un percorso compiuto non diversamente dalla composizione dell'azione tragica ed epica per Aristotele: esso ha "un inizio, una fase mediana e una conclusione".

Di tutt'altra natura è la formazione nell'età dell'artificiale: la *künstliche Bildung* è processo senza fine e poiché l'arte è "infinitamente perfettibile" non si può dare un "massimo assoluto" ma sempre e soltanto una meta relativa.

La 'relatività' del bello è la premessa da cui scaturisce la ricerca di un bello del Moderno che possa addirittura ambire ad un superamento dell'eccellenza estetica antica.

Accanto a questa idea di perfettibilità infinita dell'opera moderna si afferma in Schlegel quella di progressione infinita dell'interpretazione: se l'opera non si colloca più sotto l'egida di un'idea compiuta di bellezza e la sua costruzione non risponde più ad un criterio d'ordine oggettivo come quello che regola la "composizione dei fatti", in cui Aristotele nella *Poetica* vede la *ratio* ultima del fare del poeta, allora la 'necessità' dell'opera va cercata su un piano diverso rispetto a quello auspicato da Aristotele.

È questo uno degli aspetti più interessanti del confronto schlegeliano tra Antico e Moderno. Proviamo ora a seguirne più da vicino gli sviluppi cercando di capire in cosa si discosta la concezione dell'opera moderna avanzata da Schlegel e quali siano le conseguenze di tale diversità per la critica letteraria.

Per Aristotele l'epilogo di un intreccio tragico è segnato dalla successione causale degli eventi e pertanto non può essere altrimenti: la costruzione razionale delle singole azioni "secondo necessità e verosimiglianza" deve condurre a quell'esito.²⁰ Ne deriva che il lavoro del critico dinanzi a un'opera costruita in questo modo consiste nell'esame della compattezza formale del suo oggetto, il suo lavoro si limita quindi ad una valutazione

20 Anche sul terreno delle metafore impiegate il confronto tra Antico e Moderno rivela aspetti che meriterebbero di essere approfonditi: mentre la concezione aristotelica dell'opera utilizza un repertorio metaforico in cui è centrale la visione d'insieme e l'evidenza immediata dell'organismo vivente (regolarità, simmetria, armonia) Schlegel impiega soprattutto metafore musicali, sinestesie, ossimori.

della congruità dell'opera con l'assetto normativo all'interno della quale essa è stata concepita e realizzata.

L'opera moderna invece, per come viene intesa da Schlegel, si presenta alla percezione visiva, per usare la metafora aristotelica, come un'entità morfologicamente complessa, di cui non è immediatamente visibile la ragione compositiva e che perciò comunica un senso di smarrimento. La sua forma si sottrae alla vista e va cercata in profondità, sotto la superficie dei fatti rappresentati. Si tratta di un'architettura imprevedibile, fatta di analogie, corrispondenze, richiami musicali: la parola chiave impiegata da Schlegel è *Zusammenhang*, connessione.

L'esempio principale in cui secondo Schlegel si evidenzia nel modo più compiuto la necessità immanente dell'opera, a dispetto della sua apparente gratuità di superficie, è l'*Amleto* shakespeariano. La sua valenza emblematica per la poesia moderna è data da un duplice movimento: la tragedia ha per oggetto la lacerazione del soggetto diviso tra *denkende* e *tätige Kraft* (forza pensante e forza attiva) e sul piano formale riproduce mimeticamente la lacerazione del suo eroe protagonista. Nondimeno c'è nel dramma un'intima necessità che è compito della critica scoprire.

Vale la pena di seguire gli snodi principali di questa tesi critica di Schlegel che stabilisce una corrispondenza nell'*Amleto* shakespeariano tra l'anatomia dell'anima divisa dell'eroe e la forma che il dramma ("tragedia filosofica") assume e che l'interpretazione deve afferrare se vuole essere conforme al suo oggetto.

Si è soliti fraintendere l'*Amleto* a tal punto, che lo si elogia in alcune sue parti. Un'indulgenza assai incoerente, se davvero l'insieme è così sconnesso e privo di senso come tacitamente si dà per scontato. Nei drammi di Shakespeare la connessione interna, semplicissima e trasparente, si offre a menti aperte e spregiudicate con immediata evidenza e naturalezza: ma le ragioni di quella connessione sono spesso così profonde e nascoste, le reazioni e gli invisibili legami sono così sottili che anche l'analisi critica più acuta non può

che fallire se manca la sensibilità dell'intuito, se ci si accosta all'opera con attese ingiustificate o se si parte da principi sbagliati.²¹

È interessante dal punto di vista dei richiami intertestuali la seguente nota che compare in questo punto nel testo:

È stata per me una piacevole sorpresa constatare come la perfezione di questa interna coerenza sia stata messa in evidenza dal giudizio di un grande poeta. Tutto ciò che Wilhelm, nel *Meister* di Goethe, dice a questo proposito e a proposito del personaggio di Ofelia, coglie perfettamente nel segno. Divina è l'interpretazione del divenire del personaggio di Amleto.²²

Come in un gioco di specchi o di affinità elettive la stessa impostazione critica che guida qui la lettura del dramma shakespeariano, sottolineando la sintonia con la lettura che ne dà Goethe per bocca di Wilhelm Meister, orienta la successiva interpretazione schlegeliana del romanzo goethiano, apparsa nel 1800 sull'«Athenaeum».

Già qui si evince come a Schlegel interessi una visione dell'opera come totalità esoterica: chi dall'opera estrapola alcune sue parti, ne fornisce un'illuminazione selettiva, parziale, che implicitamente dichiara la sconnessione dell'insieme.

Osserviamo per inciso che le menti che non colgono la “connessione interna” sono le stesse che, educate alla tradizione delle poetiche classicistiche, riducono le opere della letteratura a un florilegio di passi ed episodi significativi, perdendo l'intima coerenza che fa di un'opera *ein Werk*. Qui si evidenzia un atteggiamento esplicitamente contrario a quella funzionalizzazione didascalica o retorica della letteratura, che successivamente Schlegel e i suoi sodali romantici stigmatizzeranno negli anni dell'«Athäneum» come un dominio dell'intelletto astratto e della ragione strumentale sulle ragioni intime del fare artistico.

21 Fr. Schlegel, *Saggio sullo studio della poesia greca*, cit., p. 86.

22 *Ivi*, p. 86.

Ma il passo citato dice di più. Distingue tra la percezione intuitiva di una connessione interna dell'opera e le "ragioni profonde e nascoste" che presiedono a questa intima connessione. Se l'intuizione – ossia la prerogativa di conoscenza che procede in modo opposto alla critica analitica e scompositiva – ci consente la visione dell'insieme non abbiamo tuttavia ancora afferrato l'essenza dell'opera. La prosecuzione del passo citato entra ora nel merito delle ragioni profonde del dramma shakespeariano che, al pari degli altri, Herder aveva definito "romanzo filosofico".

Nell'Amleto tutte le parti si sviluppano con naturalezza da un centro comune e tornano poi ad agire su di esso; niente è estraneo, superfluo o casuale in questo capolavoro della sapienza artistica. Tutto l'insieme è centrato attorno al carattere del personaggio principale. Una strana situazione fa sì che tutto il vigore della sua nobile natura si concentri nell'intelletto e che la sua energia attiva si spenga del tutto. Il suo animo mi sembra come un corpo lacerato in direzioni contrapposte sul banco della tortura, va in pezzi e soccombe nel traboccare di energie intellettuali eccessive e inutilizzabili... ²³

Non c'è probabilmente nella storia letteraria una contrapposizione più netta tra l'idea antica, e in particolare greca, di poesia e quella moderna: nell'una si riflette una civiltà dell'azione, impegnata a dare un senso razionale all'agire umano per poi misurarne lo scacco nella contrapposizione tragica tra destino e libertà. Nell'altra una civiltà del pensiero e della ragione strumentale, della memoria individuale e della sproporzione delle forze che dominano l'anima. Da un lato la vicenda si gioca sulla scena del mondo esteriore, dall'altro nello spazio claustrofobico della propria coscienza per poi esplodere verso l'esterno rendendo impossibile un'ordinata 'connessione esterna' dei fatti e delle azioni.

23 *Ibid.*

Ora, Schlegel non si limita a cogliere questa irriducibile differenza tra Antico e Moderno, ma ne individua lucidamente le valenze che potremmo definire strutturali per quanto attiene alla costruzione dell'opera.

L'*Amleto* come esempio perfetto di *Werk* moderno ha il suo principio d'ordine, anziché nell'unità d'azione, come prescrive il modello classico aristotelico, nel soggetto protagonista del dramma, nel suo carattere: l'insanabilità del conflitto tragico moderno, che oppone umanità e destino, produce – dice Schlegel – il “sentimento della disperazione”.²⁴

È da qui che tutto si diparte, i fili che legano le parti dell'opera e il significato del conflitto dell'eroe. La sua *desperatio* è da un lato effetto della lontananza dal divino – come la *desperatio dei* di cui parla la teologia medievale²⁵ – ma è dall'altro l'emblema della *Zerrissenheit*, della soggettività frantumata e lacerata, della disarmonia che domina la sua soggettività: la supremazia dell'intelletto sulla forza attiva diventa così lo stigma stesso del Moderno che ha perso la spontaneità naturale dell'agire eroico degli Antichi e altera attraverso l'artificio l'equilibrio tra *physis* e spirito. Per questa ragione Schlegel potrà affermare che “fra tutti

24 L'essenza conflittuale del dramma shakespeariano viene chiarito nella nota seguente: “L'oggetto del dramma è un fenomeno misto di umanità e destino, che unisce un massimo di sostanza ad un massimo di unità. La situazione di ogni singolo individuo nel mondo può diventare una totalità assoluta e universale in due modi diversi: l'umanità e il destino vengono rappresentati o in assoluta armonia o in assoluto *conflitto*. Quest'ultimo è il caso della tragedia filosofica. Quel fenomeno misto di umanità e destino si chiama *evento* quando il destino prende il sopravvento. L'*oggetto della tragedia filosofica* è dunque un evento tragico, la cui massa e la cui forma esteriore sono estetiche, ma il cui contenuto e il cui spirito hanno interesse filosofico. La coscienza di quel conflitto produce il sentimento della *disperazione*. Questo dolore morale dovuto all'infinita miseria e all'insanabilità del conflitto non va confuso con la paura animale, anche se nell'uomo (nel quale lo spirito e i sensi sono così intimamente intrecciati) i due sentimenti sono spesso uniti”. In Fr. Schlegel, *Saggio sullo studio della poesia greca*, cit., pp. 86-87.

25 Si veda Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, ‘Questio 20, II, II’.

gli artisti Shakespeare è colui che con la massima compiutezza e precisione caratterizza lo spirito dell'intera poesia moderna".²⁶

Non c'è quindi da stupirsi se la poesia di Shakespeare incontra giudizi inadeguati anche da parte di "molti teorici colti ed intelligenti":²⁷ la sua vocazione è intimamente trasgressiva rispetto ai canoni della bellezza osservati da "quei poeti ordinati e ragionevoli che sono troppo deboli per poter trasgredire qualsiasi regola"²⁸ La sua è "poesia caratteristica" e "arte filosofica" perché assume le contraddizioni della soggettività senza esorcizzarle nelle geometrie rarefatte di un dettato poetico che si ispira alla forma classica.

L'esempio shakespeariano serve a Schlegel per porre una questione cruciale a cui dedicherà gli anni a venire della sua ricerca estetica: esiste una legge che governa, al pari della bellezza oggettiva degli Antichi, la poesia moderna?

Che è come chiedersi: esiste un bello moderno?

Dal *Saggio studio* non escono risposte definitive a questa domanda. È ancora Shakespeare a fornire la chiave che permette a Schlegel di cogliere con un'intuizione ricca di futuro una delle linee guida della letteratura a venire:

In mezzo a immagini serene di fanciullezza spensierata o di giovinezza felice egli ci ferisce con un amaro richiamo all'inutilità della vita e al vuoto assoluto dell'esistenza. Non c'è nulla di ripugnante, amaro, infame, disgustoso, insulso o atroce cui la sua rappresentazione si sottragga, se il suo scopo lo richiede. Shakespeare scarnifica i suoi oggetti e scava col ferro del chirurgo nella disgustosa putrescenza di cadaveri morali.²⁹

L'enfaticizzazione dei tratti più marcatamente realistici nel profilo morale dei personaggi e la capacità di dare traduzione

26 Fr. Schlegel, *Saggio sullo studio della poesia greca*, cit., p. 87.

27 *Ivi*, p. 87.

28 *Ivi*, p. 88.

29 *Ibid.*

mitopoetica alla fisicità più bassa e avvilita, alla sublime potenza del brutto, è non solo una maniera individuale del grande drammaturgo inglese che si colloca agli antipodi delle strategie di idealizzazione e di compostezza formale della tragedia di ispirazione classicistica, ma anticipa chiaramente un senso dell'esplorazione del reale che sarà poi tipico della grande stagione del romanzo realista ottocentesco.

Schlegel non ne può avere ancora chiara coscienza e d'altra parte le sue scelte estetiche immediatamente successive – si pensi alla esplicita critica al romanzo inglese del Settecento contenuta nel *Dialogo sulla poesia* – non vanno certo nella direzione di una “fisiologia della morale” come quella sottolineata con ammirazione nel passo citato. Nondimeno, la seguente osservazione in forma dubitativa che chiude queste considerazioni sulla qualità moderna dei drammi di Shakespeare è di quelle che rivelano la straordinaria forza diagnostica dell'intelligenza critica schlegeliana:

Si è spesso osservato che l'impronta originalissima della sua maniera individuale è inconfondibile e inimitabile: forse l'individuale può essere colto e rappresentato solo individualmente e sembra proprio che la maniera e l'arte caratteristica siano elementi inseparabili, correlati necessari.³⁰

All'altezza del *Saggio studio* la scommessa di Schlegel è di definire lo specifico moderno in letteratura così come Winckelmann aveva cercato di fare con l'arte classica. La sua acquisizione più fruttuosa è la categoria dell'individuale come essenza della nuova poesia e la maniera come sua resa mitopoietica. Siamo agli antipodi esatti del classico, dove l'oggetto rappresentato è l'universale e la forma corrisponde alla bellezza oggettiva di uno stile compiuto e armonico. Gli anni dell'«Athäneum» affineranno la disposizione originaria della critica schlegeliana nella

30 Ivi, p. 89.

direzione della forma romanzo come nuovo spazio letterario aperto in cui filosofia, rappresentazione della vita e scienza in tutte le sue declinazioni trovano la loro collocazione.

Come si è potuto vedere, questo lavoro giovanile di Friedrich Schlegel, che negli intendimenti originari doveva fornire una sorta di introduzione teorica all'ambizioso progetto di una *Storia della poesia dei Greci e dei Romani* (1794-98), è dedicato in larga parte a una disamina dei tratti specifici della poesia moderna. Questo aspetto all'apparenza paradossale acquista legittimità e giustificazione se lo si riconduce al disegno complessivo su cui è costruita la ricerca del futuro protagonista del circolo romantico jenese.

A Schlegel non interessava una scienza astratta dell'antico e neppure una filologia celebrativa e monumentalizzante. Lo studio della greicità letteraria classica era per lui una prospettiva da cui guardare alla letteratura moderna e quest'ultima una particolare angolazione da cui osservare quella antica. La grande novità introdotta da questo breve saggio è proprio la specularità e complementarietà dei due concetti epocali che fino ad allora erano stati contrapposti in una sorta di rigido schematismo.

Da questa impostazione derivava un preciso suggerimento metodologico all'interrogazione critico-letteraria: la vitalità di un testo – e ciò era visibile soprattutto nelle opere della modernità – era legata ad una necessità compositiva immanente. E questa a sua volta dipendeva non dall'applicazione di un criterio rigidamente causale (come l'unità d'azione aristotelica) ma da una interazione peculiare tra la disposizione stilistica soggettiva dell'autore, la sua maniera, e la forma oggettiva della lingua e del genere letterario a cui l'opera appartiene.

Nel prossimo capitolo vedremo come questo metodo critico sia in stretta relazione con gli sviluppi di un'arte dell'interpretazione che vedrà i suoi frutti maturi nelle successive teorie ermeneutiche di Schleiermacher.

ERMENEUTICA E CRITICA

Questo capitolo sarà in larga parte dedicato agli sviluppi del pensiero ermeneutico di Friedrich Schleiermacher, che fu uno dei più stretti sodali di Friedrich Schlegel nella fase iniziale del progetto romantico e in particolare nei due anni che videro il varo e la breve ma intensa vita della rivista «Athaeneum» pubblicata a Jena negli anni 1798-1800.

Un chiarimento preliminare mi pare necessario per capire l'ottica in cui si colloca questa rivisitazione della *Hermeneutik* del teologo di Breslavia.

Il destino del suo pensiero ermeneutico è stato quello di essere assunto nel Novecento, in particolare dopo la monumentale biografia di Dilthey (1870)¹ a fondatore dell'ermeneutica filosofica e quindi a precursore di un percorso che darà i suoi frutti migliori sull'asse teorico che collega il fondamentale *Sein und Zeit* di Heidegger (1927) all'altrettanto fondamentale *Wahrheit und Methode* di Hans Georg Gadamer (1960).

Se consideriamo gli sviluppi che la trasformazione della questione dell'interpretazione in ontologia ermeneutica ha avuto in ambito filosofico, diventando nella seconda metà del XX secolo l'indirizzo dominante della filosofia continentale europea, si capisce come quella filogenesi sia carica di *Wirkungsgeschichte*, ossia di produttività a sua volta ermeneutica per quanto concerne il discorso filosofico contemporaneo.

1 W. Dilthey, *Das Leben Schleiermachers*, in W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Vol. 13, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979-1991.

Il punto di vista che intendo seguire in questa presentazione e rivisitazione di Schleiermacher quale teorico dell'ermeneutica è invece orientato essenzialmente verso la portata letteraria e critico-letteraria della sua teoria, seguendo in questo un indirizzo ampiamente minoritario (rispetto alle linee guida della ricezione, di Schleiermacher a cui accennavo sopra) e che ha avuto in Peter Szondi la figura più autorevole e originale.

Saranno quindi esaminati alcuni passaggi fondamentali degli scritti che Schleiermacher ha dedicato nell'arco di quasi trent'anni (1805-1833) alla questione dell'interpretazione, muovendosi inizialmente nel solco teorico tracciato dalla sua opera giovanile *Reden über die Religion* (Discorsi sulla religione) del 1799. Si tratterà di dimostrare come questa costellazione teorica abbia fin da subito interagito con un'idea di esegesi materiale dei testi a cominciare dal progetto, condiviso in una prima fase con Friedrich Schlegel, della traduzione integrale dei *Dialoghi* di Platone, mentre successivamente la sua 'teoria ermeneutica' sia andata definendosi in stretta relazione con i corsi di teologia e di esegesi neotestamentaria tenuti all'Università di Halle (1804-1807) e di Berlino (1810-1834).

Ci si chiederà: perché l'ermeneutica? Che attinenza ha una disciplina che si prefigge di definire i criteri e il metodo dell'interpretazione di testi scritti (soprattutto religiosi e giuridici) con la critica letteraria, il cui scopo è produrre un'intelligenza della 'letterarietà' della letteratura, ossia di quanto i testi letterari hanno di specifico rispetto a testi di altra natura?

Lo stesso Schleiermacher non ha mai inteso il suo sforzo di definizione dell'ermeneutica come un contributo alla critica letteraria. Il suo scopo primario, come si diceva sopra, era l'interpretazione delle Sacre scritture.

Nondimeno le questioni che si delineano nelle argomentazioni del teologo berlinese, fin dalle sue prime osservazioni in forma aforistica del 1805, hanno, come vedremo, una singolare relazione sia con le conclusioni diagnostiche sul Moderno fornite da Friedrich Schlegel a partire dal *Saggio studio*, sia con l'idea di una poesia "caratteristica" come essenza della letteratura moderna.

Il punto centrale, in cui le posizioni schlegeliane si raccordano intimamente con la svolta ermeneutica di Schleiermacher, è costituito dal ruolo strategico che assume in entrambi il concetto di 'individuale'. Dove è bene chiarire subito che con individuale non è intesa una peculiarità psicologica del soggetto scrivente (o parlante) ma una sua particolare e irripetibile modalità di oggettivazione linguistica. Il fraintendimento di questa differenza è stato la causa di una lettura spesso parziale dell'ermeneutica di Schleiermacher ed ha condizionato non poco la ricezione della poetica del primo romanticismo tedesco.

In un senso che si preciserà meglio attraverso l'esame degli scritti schleiermacheriani, il lavoro dell'interprete è speculare a quello dell'autore dell'opera, nel senso che il suo obiettivo è la *nachkonstruieren*, la ricostruzione del testo. Solo così, seguendo gli intimi sviluppi e gli stadi della sua progressione verso la compiuta realizzazione, è possibile cogliere la "logica immanente" che ne governa la costruzione.

Il significato complessivo di un'opera risiede esattamente in questa costruzione, che assomiglia assai più ad una struttura interna che ad una forma esterna. L'atto mentale che la coglie è un gesto dell'intuizione che tuttavia non ha nulla di una rivelazione improvvisa: non si tratta di un'apparizione immediata del significato, di una sorta di epifania che consenta un accesso istantaneo al senso complessivo, si tratta invece di una rivelazione che avviene per gradi, man mano che procede la lettura interpretante dell'opera.

La progressione di questo sapere è scandita dal movimento del circolo ermeneutico, che può essere formulato in questo modo. La lettura di un testo è un confronto cognitivo con una successione di parole. Ogni parola interpretata, ogni frase, ogni verso nel caso della poesia, si basa su un duplice movimento: da un lato è interpretazione dello specifico e del locale (la singola parola, la frase, il verso), dall'altro è anticipazione del senso complessivo del testo.

Se ora diamo il nome di 'particolare' e 'generale' a questi due momenti (il significato della singola parola e il senso complessi-

vo) possiamo dire che per capire il generale dobbiamo interpretare il particolare ma per capire il particolare (per esempio per non dare alla selva dantesca un significato solo letterale) dobbiamo avere una cognizione anticipata e intuitiva del generale.

Il circolo ermeneutico è una figura concettuale che aveva già avuto corso sia nella filologia ellenistica sia nell'ermeneutica religiosa, ma con Schleiermacher acquista un suo particolare rilievo gnoseologico. Infatti, l'interrogazione intorno al come interpreto un testo è per lui associata ad una kantiana considerazione delle condizioni che rendono possibile la conoscenza interpretativa e quindi ad una problematizzazione teorico-critica dei metodi dell'interpretazione. Non si dà quindi per Schleiermacher un'interpretazione che non sia accompagnata da un'autoriflessione sulle condizioni che la rendono possibile.

Ora, questo fondamento autoriflessivo, come ha sottolineato Peter Szondi,² non è finalizzato ad una "filosofia del comprendere" ma si orienta in definitiva verso una "ermeneutica materiale", ossia verso la messa a punto di un metodo interpretativo che consenta di accedere alla specifica 'verità' di un testo.

Se la svolta di Schleiermacher è stata, con le parole di Peter Szondi, "la risalita al di là delle regole verso un'analisi dell'intendimento",³ tale analisi tuttavia non ha perso di vista la sua finalità, ossia la comprensione dei testi scritti. E Szondi aggiunge:

Il fatto che l'ermeneutica fosse un tempo solo un sistema di regole mentre oggi è solo una teoria dell'intendimento [il riferimento è agli sviluppi dell'ontologia ermeneutica a partire da Heidegger] non significa che alle regole un tempo praticate non sottostesse un concetto inarticolato di intendimento, né che oggi una teoria dell'in-

2 P. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik. Studienausgabe der Vorlesungen*, Vol. 5, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975, trad. it. di B. Cetti Marinoni, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Einaudi, Torino 1992, pp. 5-7.

3 *Ivi*, p. 5.

tendimento debba necessariamente rinunciare a riformulare delle regole o possa suggerire l'ipotesi che le regole di un tempo abbiano conservato la loro validità. (...) Nella storia, piuttosto, lo stesso concetto di intendimento si modifica, così come si modifica la concezione dell'opera letteraria, e questo duplice mutamento avrà probabilmente come conseguenza anche una modificazione delle regole e dei criteri dell'interpretazione, o comunque renderà necessaria una verifica di essi.⁴

Il senso della problematizzazione storica dei saperi e dei metodi della conoscenza, quello di cui qui dà prova Szondi, è figlio anch'esso della svolta schleiermacheriana, e più in generale di quella protoromantica, il cui antesignano è senza dubbio Friedrich Schlegel. Se, come abbiamo visto nel capitolo precedente, per Schlegel Antico e Moderno sono categorie sotto le quali si sussumono esperienze letterarie e artistiche riconducibili ciascuna a un orizzonte di legittimazione estetica e di aspettative del pubblico del tutto peculiari e irripetibili, non diversamente la storia dell'ermeneutica non è pensabile prescindendo dalle diverse concezioni dell'opera che si sono succedute nel corso dei secoli.

Ma per cogliere il senso vero della 'svolta' operata da Schleiermacher è necessario mettere a confronto l'ermeneutica illuministica con quella romantica.

In estrema sintesi possiamo dire che la prima considera l'interpretazione come un'attività che viene richiesta laddove la normale comprensione del testo si interrompe e un passo o un enunciato appare in contraddizione con il contesto in cui appare o con quanto si sa dell'opera, dell'autore, delle condizioni linguistiche storico-oggettive a cui si riferisce la lingua adoperata dall'autore. In un certo senso l'interpretazione così intesa è un'attività intermittente, che in condizioni ideali non dovrebbe nemmeno essere necessaria giacché l'interprete deve potersi dotare degli strumenti di conoscenza, in primo luogo linguistici,

4 *Ivi*, p. 5.

e latamente storico-culturali, che gli consentono di superare la distanza che lo separa dal testo.

Questa così formulata è la posizione dominante nell'ermeneutica illuministica, di cui fu uno dei massimi esponenti in Germania J.M. Chladenius (1710-1759), autore di un'opera assai importante intitolata: *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* (Guida alla retta interpretazione di discorsi e scritti ragionevoli) pubblicata a Lipsia nel 1742.

La posizione di Schleiermacher, che anche in ciò rivela una forte sintonia teorica con Friedrich Schlegel, rovescia specularmente gli assunti illuministici: se questi ultimi consideravano il comprendere come la regola per lui la comprensione immediata è l'eccezione. In altri termini: se un testo ha valore, ossia veicola dei significati veri, l'interpretazione non si dà da sé ma deve essere ricercata in ogni suo punto. L'estraneità del testo, la sua distanza dall'interprete, non dipende solo da una mancanza di sapere, che come tale può essere superata, ma dall'irriducibile differenza che separa due individui. Per colmarla, è necessaria una capacità di immedesimazione simpatetica nella genesi individuale del testo o del discorso (giacché dal punto di vista che interessa Schleiermacher non c'è una differenza sostanziale tra una costruzione linguistica scritta e una orale: entrambe sono localizzazioni individuali della lingua).⁵

5 A questo proposito leggiamo nel primo dei due «Discorsi accademici» del 1829: «Devo tornare ancora una volta alla constatazione che l'ermeneutica non deve essere limitata unicamente a produzioni letterarie; infatti molto spesso mi sorprendo nel bel mezzo di una conversazione (confidenziale) a compiere operazioni ermeneutiche, allorché non mi accontento di un grado normale di comprensione ma cerco di appurare come nell'amico con cui parlo sia stato effettuato il passaggio da un pensiero all'altro, oppure quando indago da quali opinioni, giudizi e intendimenti dipenda che egli si esprima proprio in quel modo e non diversamente sull'argomento in discussione. Simili fatti, che chiunque con un po' d'attenzione potrà constatare da sé, direi che dimostrano abbastanza chiaramente che la soluzione del problema, per il quale cerchiamo appunto la teoria, non dipende in alcun modo dallo stato del discorso, fissa-

Già nelle prime formulazioni in forma aforismatica risalenti al 1805, i cosiddetti «Aforismi di Halle», compare questa laconica quanto nettissima affermazione:

due massime diametralmente opposte regolano la comprensione.

1) Comprendo tutto finché non m'imbatto in una contraddizione o in un non senso. 2) Non comprendo nulla di ciò che non riconosco necessario e che non posso ricostruire come tale. Il comprendere secondo l'ultima massima è un compito infinito.⁶

La stessa contrapposizione sarà ripresa e formulata più estensivamente in questo passo tratto dal *Compendio* del 1819:

la pratica più lassista nell'arte [della comprensione] presuppone il fatto che la comprensione si produce spontaneamente, ed enuncia il suo fine in forma negativa, dicendo: "bisogna evitare il fraintendimento". (...) La pratica più rigorosa nell'arte parte dal fatto che il fraintendimento si produce spontaneamente e che la comprensione deve essere voluta e ricercata punto per punto.⁷

È chiaro che la prima massima fotografa l'ermeneutica illuministica, basata su una fede nella razionalità dei processi della significazione (gli 'Scritti ragionevoli' che campeggiano nel titolo dell'opera di Chladenius) e dell'interpretazione. La seconda massima mette invece a fuoco quell'idea di interpretazione che l'autore intende definire nella sua alterità assoluta rispetto a quella che lo ha preceduto. Ed è interessante notare come nella seconda massima sia impiegato un lessico che ricorda da vicino

to dalla scrittura e rivolto all'occhio, ma che tale soluzione si ripresenterà invece in tutti quei casi in cui ci siano pensieri o sequenze di pensieri che dobbiamo percepire mediante le parole". In F.D.E. Schleiermacher, *Ermeneutica*, a cura di M. Marassi, Rusconi, Milano 1996, pp. 419-421.

6 *Ivi*, p. 47.

7 *Ivi*, pp. 325-327

quello adoperato da Schlegel fin dal suo *Studium Aufsatz*, vale a dire termini come *necessità*, *ricostruzione* e *infinito*.

Capire un'enunciazione linguistica, e più in generale un'opera, significa scoprire l'intima necessità che è sottesa alla sua costruzione. Tale necessità non discende da un'applicazione meccanica di regole che governano l'uso della lingua e nemmeno da una conformità a norme di carattere compositivo e stilistico fissate a priori: se così fosse, l'interpretazione sarebbe anch'essa automatica e comunque orientata verso una conclusione certa.

La 'necessità' a cui qui si accenna nasce da un confronto fra norme oggettive e inclinazione individuale: nella costruzione linguistica ha un ruolo determinante la soggettività di chi scrive o di chi parla. Per questo motivo non può esserci certezza definitiva da parte dell'interprete e il suo è "un compito infinito". Per capire la particolare relazione tra oggettività e soggettività nell'uso della lingua – anche da questo punto di vista non c'è, secondo Schleiermacher, distinzione tra lingua scritta e lingua parlata – si deve partire dal fatto che ogni volta che noi produciamo enunciati linguistici orali o scritti entra in gioco una dimensione oggettiva, ossia quella dei significati delle parole così come sono fissati dalla convenzione e dalle regole della lingua, e una soggettiva che dipende dalla particolare congiuntura psichica ed emotiva che ci appartiene come individui unici e irripetibili.

Ora è chiaro che la seconda dimensione non possa che interagire costantemente con la prima ma le modalità di questa interazione possono variare enormemente: quando il nostro apporto soggettivo tende a ridursi fino quasi a scomparire siamo in presenza di quei discorsi che definiamo comunemente 'meccanici', siamo cioè nell'ambito di una perpetuazione dell'identico dove i significati delle nostre parole sono stabiliti a priori e il nostro apporto individuale alla significazione è inesistente. Da questo 'grado zero' della significazione ci si eleva fino a un grado massimo in cui la sfera individuale prende a tal punto il sopravvento che siamo in presenza di una lingua privata.

Per Schleiermacher lo spazio di costruzione delle parole nella lingua parlata o scritta è compreso tra questi due estremi.⁸

Il fatto che la componente individuale abbia un ruolo così fondamentale nei processi di significazione, tanto nei discorsi (*Reden*) quanto nei testi scritti – Schleiermacher vede nella parola che si fa espressione “l’erompere di un momento vitale”, una “azione”⁹ –, fa sì che l’interpretazione intesa come intelligenza dell’atto linguistico debba essere attiva in ogni istante. La *necessità*, di cui parla la massima citata sopra, è data proprio dal fatto che un discorso o un testo, se sono il prodotto di una soggettività attiva e non inerte, riflettono questo stato di tensione continua tra la componente oggettiva e quella individuale nell’uso delle parole. Schleiermacher parla di ‘unità combinatoria’ tra i due momenti e dichiara che “la lingua non deve fluttuare come qualcosa di universale, ma essere fissata tra l’universale e il particolare come qualcosa di determinato”.¹⁰

Ciò che si prefigura in questa anatomia della produzione e dell’interpretazione linguistica è che l’*ars combinatoria* che fa interagire l’oggettività e la soggettività della parola finisce per riconoscere ad ogni parlante, e così pure ad ogni scrivente che sia capace di emanciparsi dal peso delle regole e delle imposizioni normative, un connotato individuale in cui si esprime ciò che per Schlegel e i romantici di Jena è la *Charakteristik* del

8 Nel *Compendio* del 1819 leggiamo: “Ogni discorrere non è allo stesso grado un oggetto dell’arte dell’interpretazione; certi oggetti hanno per quest’arte un valore nullo, altri un valore assoluto, la maggior parte si colloca tra questi due estremi. (...) Riveste un valore nullo ciò che non presenta né interesse come azione né significato per la lingua. Il discorso avviene perché la lingua si conserva solamente nella continuità della ripetizione. Ma ciò che ripete unicamente qualcosa che è già stato dato non è di per sé proprio niente. È un parlare del più e del meno. Solo che questo niente non è il nulla assoluto, ma soltanto il *minimum*. Infatti in esso si evolve il significante”. In F.D.E. Schleiermacher, *Ermeneutica*, cit., pp. 309-313.

9 *Ivi*, p. 423.

10 *Ivi*, p. 53.

soggetto artistico moderno. L'utopia che emerge dai frammenti dell'«Athaeneum» è quella di un'umanità in grado di superare le aporie e la frammentazione del proprio tempo e di conquistare una superiore dimensione del bello in cui l'oggettività e lo *stile* conservano, superandola dialetticamente, la libertà della costruzione individuale

L'aspetto rilevante è che la genialità creatrice nel Moderno vive programmaticamente della 'differenza' dell'individuale: la semplice osservazione della norma, sia letteraria sia linguistica, produce la perpetrazione dell'identico in cui si muovono secondo Schlegel quegli "artisti senza fisionomia (...) troppo deboli per poter trasgredire qualsiasi regola".¹¹

La teoria ermeneutica di Schleiermacher, a differenza di quella critico-estetica di Schlegel, è al riparo da tentazioni utopiche, per la semplice ragione che la trasparenza di una compiuta interpretazione resta per lui una meta irraggiungibile. Nondimeno la relazione tra individuale e oggettività della norma è al centro della sua riflessione ermeneutica e della teoria del linguaggio che ad essa è sottesa: anche gli enunciati linguistici ordinari recano l'impronta individuale, la 'creatività' di chi li produce: senza di essa la parola è un'inerte astrazione.

L'arte letteraria dunque, da questa prospettiva, non è altro che un elevamento a potenza del modo normale con cui si generano i discorsi e le scritture. Una *differentia gradus* dunque, non un'alterità assoluta.

Il modello di interpretazione che Schleiermacher propone, e che si fonda come abbiamo visto su una speculare teoria della produzione individuale di linguaggio, è semmai quello di una critica genetica in cui acquista importanza l'attività dell'interprete che porta alla coscienza ciò che il parlante o lo scrivente aveva prodotto in modo irriflesso. Si tratta quindi di attribuire a ciascuna produzione linguistica organizzata in un insieme sufficientemente coeso lo statuto di *Werk* (opera) e di ripercorrerne

11 Si veda la nota 28 a pag. 60.

le singole fasi della sua realizzazione a partire dal suo concepimento fino alla sua enunciazione compiuta.

Werk è un termine che, come abbiamo visto nel secondo capitolo, compare con funzione centrale nel lessico schlegeliano durante gli anni del sodalizio più stretto con Schleiermacher. Si tratta della caratteristica fondamentale che deve avere un'opera letteraria se vuole essere veicolo di conoscenza e consentire l'accesso del lettore alla verità: deve istituire una relazione con l'infinito, con il Tutto (*Ganze*), traducendo in termini mitopoietici quell'intuizione dell'universo in cui si esprime l'essenza più intima del senso religioso dell'uomo.

L'immagine di una religione, o più esattamente di un senso del religioso, fondato su intuizione e sentimento, anziché su morale e metafisica, è al centro del già citato *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (Sulla religione. Discorsi alle persone colte che la disprezzano) pubblicato nel 1799 nel periodo di più stretta frequentazione con Friedrich Schlegel a Berlino.

Ora, questa idea di un atto dell'intuizione che mette in relazione immediata la particolarità finita con l'universalità infinita prende forma in Schleiermacher nel quadro di una riflessione radicale sul significato e sulle forme della ricerca religiosa (a cui non è estranea una ripresa di motivi della tradizione mistica medievale che fa capo a Meister Eckhart), mentre in Schlegel essa assume le vesti di una teoria poetica come intima relazione di creazione e critica, ossia di poesia come costruzione simbolico-mitologica dell'infinito e critica come il suo riflesso speculare, che ne potenzia, ricostruendola, la valenza universale.

Infine, nuovamente con Schleiermacher, questo modello teorico trova applicazione nella specularità tra produzione individuale di linguaggio e sua interpretazione. In tutti gli usi della lingua finalizzati alla costruzione di un insieme linguistico coeso – non necessariamente un'opera poetica – il modello è quello del *Werk*, cioè della relazione tra finito e infinito. Ciò che conta e che consente la mediazione dei significati è che la parola sia espressione di un «momento vitale», da cui traspaia la connes-

sione con il tutto e in ultima istanza il riferimento a quella natura indifferenziata da cui ha avuto origine l'universo.

Nel *nachkonstruieren*, ossia nella ricostruzione dell'opera da parte dell'interprete, si libera per così dire un 'in più' di conoscenza che un'espressione adottata da Schleiermacher e poi divenuta celebre esprime così: "capire il discorso innanzi tutto altrettanto bene e poi meglio di quanto non lo capisse l'autore stesso".¹² L'interprete dispone dunque di un'intelligenza del testo superiore a quella dell'autore, ma non per questo il suo lavoro può dirsi compiuto. Il suo è anzi un compito infinito proprio in quanto mimetico del carattere infinito dell'opera.

Da cosa dipende questa infinitezza dell'interpretazione che fa il paio con quella della critica avanzata da Friedrich Schlegel? In primo luogo il carattere aperto della comprensione è dovuto alla dimensione infinita dell'individualità dell'autore del testo o dell'opera: nella particolarità dell'individuo è dunque situata la possibilità di un significato potenzialmente «infinito» delle sue parole.

Questa visione della lingua nel suo ancoraggio alla vita individuale che diviene portatrice di un senso inesauribile reca in sé un tratto fondamentale della gnoseologia del protoromanticismo di Jena. Innanzitutto essa comporta il riconoscimento di una qualità artistica potenziale della vita, qui osservata dalla specola del linguaggio, e che nell'idea del "romanzo romantico" è la novalisiana vita che si fa libro. Inoltre in essa è attiva una modalità di interazione tra finito e infinito che richiama quanto Schlegel

12 Nel *Compendio* del 1819 leggiamo: "Nell'espressione secondo cui dobbiamo, in opposizione alle altre parti organiche, prendere coscienza dell'ambito linguistico, si trova anche quell'espressione secondo cui comprendiamo l'autore meglio di quanto abbia fatto lui stesso, perché ci sono in lui, allo stato incosciente, molte cose di questo genere che in noi devono divenire qualcosa di cosciente, in parte già in generale, fin dalla prima visione d'insieme, in parte nel dettaglio non appena sorgono delle difficoltà". In F.D.E. Schleiermacher, *Ermeneutica*, cit., p. 341.

ha definito “sentimento spirituale”, vale a dire la capacità di collegare il proprio Sé al cosmo mediante infinite connessioni.

L'idea di ascendenza platonica di un *eros* universale, adottato da Schlegel nel *Dialogo sulla poesia*, lascia tracce consistenti nella concezione schleiermacheriana dell'interpretazione come compito infinito. Anche se la novità dal punto di vista di un'ermeneutica materiale è data soprattutto dalla traduzione in termini di metodo di questi presupposti: Schleiermacher distingue precisamente un metodo “grammaticale” da un metodo “tecnico-psicologico” definendo in tal modo due approcci al testo in stretta relazione reciproca. L'uno non si dà senza l'altro per la semplice ragione che essi si applicano ai due momenti correlati della lingua parlata o scritta, quello oggettivo e quello soggettivo. Nella spiegazione di questa complementarità l'autore della *Hermeneutik* utilizza le categorie di ‘positivo’ e ‘negativo’:

Propriamente l'interpretazione grammaticale è quella oggettiva e l'interpretazione tecnica quella soggettiva. Di conseguenza dal punto di vista della costruzione, la prima è quella meramente negativa, che indica i limiti, la seconda è quella positiva. Esse non possono sempre coincidere perché ciò presupporrebbe una conoscenza compiuta e un uso perfettamente corretto della lingua. L'arte consiste solo nel sapere dove si debba sacrificare l'una o l'altra interpretazione.¹³

La citazione è tratta da uno degli «Aforismi di Halle» del 1805, siamo dunque di fronte al primo stadio dell'elaborazione di quella che Schleiermacher ha definito anche negli anni successivi come *Kunst des Verstehens*, ossia come arte dell'interpretazione, per distinguerla da un'applicazione meccanica e irriflessiva di regole. Sebbene con il termine ‘arte’ egli non intenda un mero esercizio dell'intuizione ma un procedimento in cui l'intuizione si accompagna alla *tekné*: già in questa prima fase della sua teoria si può cogliere un'attenzione di carattere

13 Ivi, p. 49.

metodologico, rivolta alla pratica esegetica e alla necessità di definirne il procedimento.

La *dynamis* che determina la produzione delle parole impone all'interprete di stabilire il confine che separa la funzione oggettiva da quella soggettiva.

La funzione oggettiva è quella 'negativa' che stabilisce i limiti, ossia le norme entro le quali può operare l'apporto creativo del soggetto. La funzione 'soggettiva' è quella positiva della produzione creativa delle parole entro i limiti posti dalla lingua e dalle sue regole.

Nel caso ideale di una perfetta complementarità tra le due funzioni la sola conoscenza della componente oggettiva della parola consentirebbe *ipso facto* la cognizione della portata di quella soggettiva.

La risoluzione assoluta del compito si ha – dichiara Schleiermacher nel *Compendio* del 1819 – quando ogni aspetto trattato di per sé (lo è in modo che la trattazione dell'altro non comporta alcuna modificazione del risultato) sostituisce interamente l'altro che tuttavia deve anch'esso essere trattato per sé in modo altrettanto approfondito.¹⁴

Ma poiché questa situazione ideale non si dà quasi mai, all'interprete spetta quindi la decisione se privilegiare l'una o l'altra interpretazione, ossia se accordare maggiore importanza agli aspetti oggettivo-normativi nell'uso del linguaggio da parte dell'autore o dell'oratore oppure a quelli individuali. Un fatto è tuttavia certo:

Ogni uomo – leggiamo ancora nel *Compendio* del 1819 – è per un verso un luogo in cui una data lingua assume una forma peculiare e il suo discorso va compreso solo a partire dalla totalità della lingua. Ma, per altro verso, ogni uomo è anche uno spirito in costante

14 *Ivi*, p. 305.

evoluzione e il suo discorso è solo uno dei fatti prodotti da questo spirito in connessione con tutti gli altri.

La massima che segue è per così dire la logica conseguenza di questa premessa: “Il comprendere consiste solo nel compenetrarsi di questi due momenti”.¹⁵

Può essere interessante a questo punto considerare la lettura che Peter Szondi (1929-1971), teorico della letteratura e critico letterario, ha dato dell'ermeneutica di Schleiermacher negli anni Sessanta del secolo scorso. Il suo obiettivo dichiarato e per così dire programmatico era quello di ricondurre il lavoro teorico del filosofo di Breslau nell'ambito delle questioni che attengono all'interpretazione 'materiale', ossia filologico-critica dei testi letterari. In questo modo Szondi apriva un percorso nuovo di ricezione della *Hermeneutik*: si trattava per lui di saggiarne la fruibilità teorica all'interno di un orizzonte di questioni e dibattiti metodologici intorno alla critica letteraria. Dibattiti che assumevano nella Germania degli anni Cinquanta e Sessanta valenze politico-culturali (succedeva anche in altri paesi europei compresa l'Italia) in cui si confrontavano i fautori di una critica come *Einfühlung*, ossia come immedesimazione simpatetica nell'autore, e coloro che affermavano l'oggettività del testo, considerandolo come autonomo sia rispetto all'intenzione autoriale sia rispetto alle aspettative del fruitore. Nella prima scuola critica si riconoscevano in Germania soprattutto i seguaci del pensiero di Dilthey, nella seconda i filologi di formazione positivista e i critici rivolti alla scuola francese, in particolare allo strutturalismo.

Szondi si adoperava in quegli anni – siamo alla fine degli anni Sessanta – a riscoprire nell'*Ermeneutica* di Schleiermacher un fondamento su cui edificare una nuova concezione della critica letteraria. Un progetto rimasto per la verità allo stato di abbozzo a causa della morte prematura dell'autore.

15 *Ivi*, p. 303.

Se ci si domanda oggi quale fosse – egli scrive – la teoria della comprensione in Schleiermacher, è consigliabile considerare non tanto l'intenzione filosofica messa in risalto da Dilthey, quanto piuttosto le considerazioni di Schleiermacher sull'esercizio pratico della comprensione, il suo abbozzo di un'ermeneutica nuova, basata sull'osservazione del materiale linguistico. Essa ci indica in Schleiermacher il possibile maestro di una nuova scienza interpretativa, ancora da inventare, per costituire la quale la scienza letteraria deve allearsi con la linguistica modernamente intesa, al fine di uscire da quella prassi interpretativa oggi corrente, che in genere è poco più che il rendiconto di un lettore dilettante.¹⁶

Questo auspicio, formulato da Szondi nel 1970 – il saggio su Schleiermacher uscì in quell'anno direttamente in francese su «Poétique» – rimase largamente inascoltato. L'inclusione ormai definitiva del teologo di Breslau nella filogenesi dell'ermeneutica filosofica moderna ha avuto il sopravvento sul tentativo di Szondi di fare di lui il fondatore di “una nuova scienza interpretativa” capace di offrire un fondamento teorico comune alle acquisizioni della critica di provenienza formalistica e alla teoria della ricezione di Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. La morte di Szondi nel 1971 e soprattutto il lento ma inesorabile ‘disincanto’ a cui è andata incontro la critica letteraria, a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso, hanno contribuito a fare evaporare l'urgenza teorica e metodologica di cui Szondi si era fatto interprete.

Resta tuttavia un fatto incontestabile, al di là del sonno della critica letteraria attuale, che la prospettiva in cui Schleiermacher e sulla sua scia Szondi hanno posto il problema dell'interpretazione sembra effettivamente rendere giustizia ad una questione ineludibile: la scrittura e la lettura di un testo letterario è un fatto che attiene all'intersoggettività sia che lo si guardi dalla specola della produzione sia da quello della fruizione. La dinamica di

16 P. Szondi, *L'ermeneutica di Schleiermacher*, in *Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino 1974, p. 210.

questa relazione intersoggettiva, in cui l'oggettività della lingua si confronta di continuo con la soggettività dell'autore e nella quale il testo, come momento di cristallizzazione di questa tensione dialettica, si confronta a sua volta con la soggettività del lettore, non può essere soppressa o anestetizzata da una decisione teorica a favore di una direzione critica o di un'altra.

Di questa necessità Szondi aveva piena cognizione e vedeva in Schleiermacher e nella sua teoria ermeneutica, insieme fondativa (filosofica) e pratica, rivolta cioè ad una comprensione concreta dei testi, la formulazione più convincente del problema e la soluzione più praticabile.

Ora, se Szondi avesse o no ragione a vedere nel passato dell'ermeneutica romantica la soluzione futura dei problemi della critica letteraria degli anni Sessanta e di quelli a venire rimane una questione aperta. È certo che le analisi da lui svolte sui testi della *Hermeneutik* e le considerazioni a cui è pervenuto indicano senza ombra di dubbio che Schleiermacher avesse un'intelligenza dei meccanismi linguistici e della genesi delle relazioni sintagmatiche che troveranno successivamente conferma nelle acquisizioni della linguistica del Novecento.

Altrettanto cruciale per le sorti della critica letteraria può essere considerata la sua disamina dei processi interpretativi, mai visti come metodiche estranee all'oggetto che intendono indagare ma come strettamente complementari ad esso, ossia come riflesso speculare della creazione linguistica.

Infine un punto fondamentale, di cui è difficile disconoscere la portata conoscitiva attuale: l'autoriflessione metodologica dell'interprete. In altre parole: la sua consapevolezza teorica, la coscienza del proprio fare.

Con la caduta dei grandi edifici dottrinari delle scuole del Novecento, la critica letteraria corre nuovamente il rischio di perdere la coscienza del proprio operare e della particolarità del suo oggetto finendo per assumere posizioni irriflesse, ignorare delle loro premesse storiche e filosofiche e in definitiva sterili sul piano dell'intelligenza critica dei testi.

La proposta di Szondi di un ritorno all'ermeneutica di Schleiermacher, ancorché plausibile di fronte alla frantumazione delle diverse correnti critiche non tiene forse nel debito conto l'ipoteca metafisica che governa la sua teoria dell'intersoggettività ermeneutica e che appare in tutta la sua evidenza solo se la si confronti con le premesse protoromantiche condivise con i sodali di Jena.

L'infinito romantico con cui la finitezza dell'individuo si pone in relazione è la *Erscheinung der Allheit*, l'apparizione del Tutto dietro alla quale si nasconde il divino. Il motivo per cui ogni opera autentica di poesia ha un significato infinito è perché per suo tramite parla l'infinito divino. Questa comune appartenenza a un tutto fa sì che la Babele delle opere e dei linguaggi alla fine parli una lingua soltanto: l'ancoraggio dell'individuale al divino permette il superamento della frantumazione del moderno e la ricomposizione nell'*unità* che da sempre sovrintende alla parzialità e alla caducità dell'umano.

Ora, senza questa potente ipoteca metafisica che ne è della teoria ermeneutica schleiermacheriana? È possibile emanciparla dalle sue premesse e ipotizzare una sua versione secolarizzata? Che ne valorizzi le componenti intersoggettive in una proposta metodologica complessiva?

Se Szondi avesse potuto elaborare la sua teoria critica avremmo avuto probabilmente qualche risposta a queste domande.

In assenza di un'elaborazione più esaustiva dobbiamo limitarci alle parole con cui Szondi chiudeva il suo corso introduttivo all'ermeneutica letteraria:

Schleiermacher ha concepito l'intendere come rovesciamento del parlare (§ 4, p.80), e in conformità a ciò ha definito l'ermeneutica "grammatica rovesciata" e "composizione rovesciata" (pp. 48 e 56). Se s'è liberato della linguistica non meno che della poetica del suo tempo anticipando arditamente certe conquiste del novecento, ha potuto farlo, mi pare, grazie a questa concezione dell'ermeneutica come rovesciamento di grammatica e poetica. Nel rovesciamento si risale al di là dell'irrigidito sistema di regole di queste due

discipline come pure al di là della loro ipostatizzazione della realtà data, e ci si interroga sulle premesse e sui condizionamenti dei fatti come pure sulla loro interdipendenza, la loro dialettica. Proprio a questo si deve il superamento del positivismo. Intesa così, l'ermeneutica è strumento della critica.¹⁷

17 P. Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, cit. p. 186.

CRITICA COME 'CARATTERISTICA'

Questo capitolo si propone di ripercorrere alcuni momenti della riflessione estetica e poetica di Friedrich Schlegel, successivi al saggio giovanile sullo *Studio della poesia greca*, nei quali si delineano progressivamente i fondamenti concettuali di un'idea di critica letteraria esplicitamente orientata a fornire una risposta alla sfida posta dalla relazione letteratura-modernità.

Esamineremo in particolare alcuni passi tratti dal Dialogo sulla poesia, apparso nel 1800 sull'«Athenaeum», alcuni frammenti pubblicati sulla stessa rivista e alcuni snodi teorici particolarmente significativi tratti dalle monografie critiche denominate *Charakteristiken*, in particolare da quelle sul *Meister* goethiano e su Lessing e dalle lezioni su Platone.

Se il *Saggio studio* aveva lo scopo di porre in relazione dialettica Antico e Moderno operando uno straniamento filosofico-storico dei due universi estetici, senza per altro ancora intravedere una possibilità di definizione unitaria di che cosa sia e potrà essere una 'letteratura moderna', le prove critiche successive, in particolare il lavoro intenso svolto nell'ambito della rivista jenese «Athenaeum», fornirono alcuni punti di orientamento più stabili e duraturi, nonostante l'esposizione spesso paradossale e contraddittoria, soprattutto nei testi in forma di frammenti.

Il dato interessante che si coglie già da una prima considerazione di queste scritture è che la critica della poesia è per Friedrich Schlegel soprattutto un esercizio progressivo di intuizione di una forma letteraria individuale in cui è riflesso un modo individuale di oggettivazione dei contenuti poetici. È anzitutto

in questa morfologia dell'opera e dell'individualità dell'autore che risiede per Schlegel l'essenza della critica.

Se l'opera è espressione di un'individualità inconfondibile, ciò lo si deve alla sua 'libertà' rispetto alle norme poetiche, allo statuto dei generi e ai vincoli oggettivi della tradizione: l'opera si può dire che è tale in quanto trascende la finitezza della norma poetica, il confine del genere, il vincolo della tradizione. La sua forma è, da questo punto di vista, un'anti-forma: è forma individuale in opposizione alla forma oggettiva.

Il paradosso è che nell'ottica delle poetiche tradizionali la riconoscibilità dell'opera era legata alla sua appartenenza a un ordine classificatorio che le garantiva un fondamento stabile e una legittimazione. La forma dell'opera singola doveva integrarsi nella forma oggettiva e universale del genere di appartenenza.

Con Schlegel invece viene a maturazione un pensiero della forma individuale, che ha in Germania i suoi più significativi antecedenti in Herder e Hamann, e che converge sull'enfaticizzazione del frammento rispetto al tutto. La novità sta nell'attribuzione di una valenza gnoseologica ed estetica all'individuale, sottraendolo alla coazione identitaria con l'universale, per cui la forma, non dovendo essere ricondotta ad una superiore unità concettuale, assume un significato nettamente diverso rispetto ad esempio alla tradizione del classicismo.

Come ha osservato con molta chiarezza Michele Cometa,

la parola definitiva della speculazione schlegeliana è infatti il "frammento". A questa forma egli si rivolse già nella prima fase del suo impegno e su di essa costruì tutto il suo pensiero ulteriore"(...) *System von Fragmenten* definisce Schlegel la propria opera, insistendo più volte sul termine "frammento" che egli distingue da quello di "aforisma" troppo legato all'idea di un pensiero compiuto e autonomo. (...) Il frammento è per sua natura sempre il frammento di qualche cosa che va ricostruito e si propone come elemento da integrare in un sistema.¹

1 M. Cometa, *Introduzione a Fr. Schlegel, Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino 1998, p. XI.

Sarà infatti questa polarità tra frammento e sistema a costituire una sorta di filigrana teorica continua, che vedremo emergere sia nelle monografie critiche sia nelle riflessioni sparse nelle migliaia di pensieri in parte destinati alla pubblicazione, ma in molti casi rimasti allo stadio di appunti e pubblicati successivamente nell'edizione completa delle sue opere.

Il *Saggio studio* aveva posto in luce come l'aspirazione di Schlegel fosse quella di ripensare il Moderno non come la negazione dell'Antico ma come una costellazione epocale radicalmente diversa, i cui valori estetici andavano ripensati a partire da premesse filosofiche nuove. Il problema di cui avvertiva l'urgenza era di capire le ragioni della difformità moderna rispetto all'ideale regolativo del bello estetico su cui si era fondata per secoli l'immagine dell'arte classica e segnatamente della sua letteratura. Perciò egli avvertiva come un'urgenza inderogabile la creazione di una nuova grammatica estetica e di un nuovo lessico teorico in grado di legittimare in termini critici l'eccellenza di autori come Dante, Shakespeare e Cervantes, per i quali si rivelava del tutto inadeguato lo strumentario teorico tradizionale.

A Schlegel non interessava diventare il "Winckelmann della poesia"² ossia il lucido interprete della specificità letteraria dell'Antico rispetto alla quale l'idea stessa di una poesia moderna appariva come una contraddizione in termini. Il suo obiettivo era un altro: quello di calarsi nella 'disarmonia' del Moderno e scoprire in essa un centro nascosto che dà ordine al disordine. Se l'unità formale della poesia greca era assicurata aristotelicamente dall'unità dell'azione rappresentata, quindi

2 "Dove si trova un altro Winckelmann tedesco – si chiedeva Herder nel 1767 nei *Fragments über die neuere deutsche Literatur* (Frammenti sulla recente letteratura tedesca) – che ci apra il tempio della saggezza e della poesia greca in modo tale da indicare da lontano agli artisti il segreto dei Greci? Un Winckelmann che si riferisse all'arte poteva fiorire solo a Roma, ma un Winckelmann che si riferisca ai poeti potrebbe emergere anche in Germania". Si veda. J.G. Herder, *Herders Sämmtliche Werke*, a cura di B. Suphan, Weidmann, Berlino 1883, Vol. I, p. 293.

in definitiva da una *mimesis* che si trasforma in *poiesis* grazie alla *tekné* del poeta, nella poesia moderna e nella sua disunità formale Schlegel vedeva all'opera una *mimesis* dell'ideale sotto le spoglie della *Zerrissenheit*, della lacerazione dell'identico, a cominciare dall'identità scissa delle *dramatis personae* (emblematico il caso di Amleto) per finire con la frantumazione della trama unitaria delle costruzioni poetiche.

Il compito del critico, nel senso che Schlegel veniva delineando, era più simile a quello di un ermeneuta che a quello di un *Kunstrichter* (giudice dell'arte) cresciuto alla scuola delle poetiche normative. Non si trattava insomma di valutare il grado di universalità che una vicenda narrata o rappresentata in teatro poteva ottenere in virtù dell'esemplarità e della coerenza razionale (trama) e morale (caratteri) della sua costruzione ma di individuare le strategie analogiche e la qualità simbolica delle parole usate nel testo e delle storie che in esso prendevano corpo. Come un ermeneuta biblico che proceda alla ricerca del significato metaletterale del *sensus allegoricus* altrettanto intuitivamente l'interprete di un testo doveva ricordare il profano della lettera alla valenza simbolica della verità dissimulata. In quest'ottica la frantumazione apparente della modernità letteraria si aggregava in una misteriosa unità di senso che non sottostava alla razionalità dell'intelletto che ordina e ferma nella fissità del concetto ma alla struttura metamorfica in cui si esprime l'unità misteriosa e inattingibile del divino.

Schlegel vide nel *Wilhelm Meister* goethiano l'esempio contemporaneo più significativo di una trama 'dissonante' e insieme 'armonica': la sua recensione del romanzo, apparsa nel 1798 nel secondo numero dell'«Athenaeum» con il titolo di *Über Goethes Meister*, è ad un tempo una dichiarazione implicita di poetica e un modello di critica romantica.³

3 Per un approfondimento della critica di Schlegel al *Meister* di Goethe si veda il mio *Una vita in forma di libro*, cit., pp. 155-176.

Il *Meister*, come recita il frammento 216 dell'«Athenaeum» divenuto celebre ma anche esposto alla critica sferzante di alcuni contemporanei, rappresenta insieme alla *Dottrina della scienza* di Fichte e alla Rivoluzione francese una delle tre “più grandi tendenze dell'epoca”.⁴ La domanda che suscita questa dichiarazione perentoria è quali siano gli aspetti del romanzo goethiano che esprimono una tendenza storica. A tutta prima si rimane perplessi: il *Meister* non è un romanzo storico né vi vengono rappresentate circostanze che abbiano un esplicito rilievo pubblico. Si tratta dopo tutto di una vicenda esistenziale individuale in cui si narrano gli incontri, gli amori, le passioni e gli interrogativi etici di un individuo che, sulla soglia della prima giovinezza esplora se stesso e un mondo sospeso tra immaginazione e realtà.

Che cosa rivela allora il romanzo del proprio tempo storico, posto che di questo si tratti? Cosa significa “tendenza”? A queste domande Schlegel non fornisce una risposta organica ma, come era tipico del suo modo di teorizzare e di scrivere, dissemina nel corso della sua recensione molte indicazioni che lasciano intuire una risposta. Ad esempio si riferisce ad una “dottrina dell'arte non incompiuta” mediante la quale si palesa nel romanzo “una fisica poetica della poesia”, ossia un modo di intendere l'arte del narrare non come “vuoto edificio didascalico” ma come una “scala vivente di ogni storia naturale e di ogni dottrina della formazione”.⁵

4 Friedrich Nicolai scrive ad esempio questa caustica chiosa al frammento schlegeliano. “Tendenze! Questa è una di quelle parole di uso recente (...). Altrimenti avrei pensato: Federico il Grande, la Repubblica Americana e le patate sarebbero ben altre *tendenze dell'epoca che il povero Meister*. . Nicolai, *Vertraute Briefe von Adelheid B** an ihre Freundin Julie S***, in K.F. Gille, *Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre*, Athenäum, Königsstein 1979, p. 39.

5 *Athenaeum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di G. Cusatelli, Bompiani, Milano 2008, p. 252.

L'accostamento della storia naturale all'idea della poesia come *physis* richiama il seguente passo del *Dialogo sulla poesia*:

La mitologia è una tale opera d'arte della natura. Nel suo tessuto le cose supreme hanno forma reale. Tutto vi è relazione e metamorfosi, tutto vi è assimilato e trasformato, questo assimilare e trasformare è il procedimento ad essa peculiare, la sostanza della sua vita, il suo metodo, se così posso esprimermi.⁶

E in un altro passo della medesima opera il senso della fisicità del poetico acquista ora un senso che ne chiarisce definitivamente le premesse metafisiche che collocano l'idea di opera romantica e in particolare quella del romanzo romantico nell'ottica di un panteismo di conio spinoziano: "Ogni opera deve essere una nuova rivelazione della natura. Un'opera diventa tale solo in virtù del fatto di essere l'uno e il tutto. Solo questo la distingue dallo studio".⁷ A questo punto si chiarisce la contrapposizione tra una narrazione che si rivela come "vuoto edificio didascalico" e una che situa l'idea di formazione nella "scala vivente di ogni storia naturale". Con la prima sono intese le finalità pedagogiche delle poetiche di ispirazione classicistico-illuministiche, dove la 'finalità' dell'opera è al di fuori di essa. Con la seconda Schlegel si riferisce a quella autocompiutezza dell'opera che è tale perché in essa si riflette come in un microcosmo l'Uno-Tutto in cui la *physis* è spirito e lo spirito è natura.

Soffermiamoci ora sul concetto di 'tendenza' (si veda il già citato frammento 216 dell'«Athaeneum») riferito all'epoca moderna e alle sue traduzioni letterarie. L'indagine intorno a questo nesso tra storia e letteratura ha conosciuto, come è noto, numerose declinazioni nell'ambito della critica di ispirazione storicistica.

6 Fr. Schlegel, *Gespräch über die Poesie* (1798), trad. it. di A. Lavagetto, *Dialogo sulla poesia*, Einaudi, Torino 1991, p. 41.

7 *Ivi*, p. 49.

Nella tradizione del classicismo la teoria critico-letteraria non aveva mai tematizzato esplicitamente il rapporto tra scrittura e tempo storico e ancor meno aveva asseverato la disseminazione nella narrazione di elementi fattuali e di tracce materiali tali da consentire una lettura indiziaria del testo. Vale a dire una lettura che consentisse di leggere i dettagli minimi di una vicenda come indizi rivelatori di un senso filosofico del proprio tempo. La 'chiave indiziaria' della lettura del *Meister* scelta da Schlegel è il modello di una critica che non misura la superficie ma esplora la profondità del testo. Una critica che non sorveglia le unità funzionali della costruzione poetica, per esempio l'unità d'azione, ma che si interroga sul gioco delle corrispondenze tra oggetti, personaggi e accadimenti, facendo proprio l'auspicio già formulato da Schleiermacher nei *Discorsi*, che sentimento e intuizione possano cogliere nel dettaglio intramondano la luce del divino, nel finito l'infinito.

È fin troppo evidente che questa lettura del *Meister* proietta sul romanzo di Goethe l'idea protoromantica di una simbolizzazione della poesia in cui il precetto dell'*imitatio naturae* si trasforma in quella che Jean Paul aveva definito l'"imitazione spirituale della natura". Un concetto questo in cui si evidenzia la trama platonica che percorre l'idealizzazione dell'opera letteraria per rendere trasparente il suo oggetto: l'immagine originaria da cui tutto discende e a cui tutto dovrà ritornare.

Vediamo ora il seguente passo della recensione schlegeliana che chiarisce questo livello superiore a cui il critico dovrà riferire il romanzo, al di là della mera apparenza della storia e dei suoi personaggi:

Non ci si lasci dunque ingannare dal fatto che il poeta stesso sembri prendere alla leggera e in modo faceto personaggi e avvenimenti, che quasi mai menzioni il suo eroe senza ironia, che sembri prendersi gioco del suo stesso capolavoro dalla vetta del suo spirito, come se nel suo caso, invece, non si trattasse della più sacra serietà. Questo è lecito rimandarlo solo ai concetti più illustri, e non prenderlo, come solitamente, dal punto di vista della vita sociale:

come un romanzo in cui personaggi e avvenimenti rappresentano il fine ultimo.⁸

Qui si condensano alcuni aspetti fondamentali dell'idea di 'romanzo romantico' a cui Schlegel lavorava con i suoi sodali durante gli anni dell'«Athaeneum». Innanzitutto l'apparente paradosso di una sacralità nelle vesti facete di un autore che sorride del suo personaggio. Il paradosso si scioglie se si considera l'articolazione del concetto di ironia che è essenziale nella visione schlegeliana della poesia romantica. Ironia è anzitutto una prerogativa della costruzione poetica che spezza l'orizzonte di aspettative del lettore:

Questo romanzo – dice Schlegel del *Meister* – delude le aspettative consuete di unità e organicità con la stessa frequenza con cui le soddisfa. Chi abbia, però, autentico istinto sistematico, senso per l'universo, quel particolare presagio del mondo che rende così interessante Wilhelm, similmente avverte ovunque la personalità e la vitale individualità dell'opera, e quanto più indaga nel profondo tanto più vi scopre relazioni e parentele interne, vi ravvisa una coerenza spirituale.⁹

In questa alternanza di appagamento e sorpresa il lettore vede confermate e insieme dileguarsi le unità strutturali consuete dell'opera: unità e organicità sono caratteristiche che si spostano dal piano strutturale tradizionale – aristotelicamente la “composizione dei fatti” – ad un piano per così dire cifrato, dove le unità strutturali non rispondono più al disegno coerente di un insieme visibile ma si collegano ad un punto di aggregazione nascosto nelle profondità dell'opera. In tal modo le parti del romanzo si presentano al lettore come momenti disorganici perché apparentemente non collegati all'insieme da rigorosi rapporti di causa ed effetto e nondimeno questa attesa di coerenza

8 *Athaeneum 1798-1800*, cit., p. 253.

9 *Ivi*, p. 254.

delusa induce il lettore a indagare verso il centro nascosto che assicura coerenza e significato alle parti. Ironia in senso romantico è questo avvicinarsi di piani: dalla sistematicità della disposizione razionale alla costruzione esoterica, dalla bellezza come armonia del visibile poetico alla bellezza come sintonia universale con le leggi dell'universo. Il romanzo romantico deve dare veste esoterica a quel divino che, a partire dalla tradizione del misticismo medievale di Meister Eckhart fino alle diverse teodicee estetiche di fine Settecento sotto il segno del platonismo ha costituito l'alterità radicale nei confronti della quale le strategie di razionalizzazione del mondo sono apparse come banali e improduttivi tentativi di domesticazione dell'infinito.

Di questa investitura mistico-metafisica reca tracce evidenti il programma della poesia romantica e le diverse realizzazioni romanzesche a cominciare dallo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis.

Ma riprendiamo il discorso sull'ironia del romanzo goethiano. Già Schiller nella lettera a Goethe del 28 giugno del 1796 ne aveva sottolineato la presenza nella forma di una dialettica tra serietà e gioco: "la serietà" era nel romanzo "solo gioco" e "il gioco in esso era la vera e propria serietà". Ironia dunque come rovesciamento delle regole della composizione, come scambio continuo di gravità e leggerezza e non da ultimo come trasformazione della funzione autoriale. Il regista occulto di questa alternanza di alto e basso, di ludico e serio, di dramma e commedia, è un moltiplicatore di prospettive il cui esito è una relativizzazione di ciascuna di esse ad opere di tutte le altre. A questa erosione sistematica della pretesa di assolutezza dell'opera non sfugge nemmeno l'autore: anche la sua capacità mitopoietica è un dare forma in perenne mutamento e le sue certezze sono di continuo stemperate dall'ironia.

Ma questa inesausta mobilità prospettica che non ammette certezze e vive di relazioni in perenne divenire potrebbe sembrare l'anticamera di una concezione nichilistica dell'opera e delle sue pretese di verità. In realtà nulla di più lontano dal pensiero di Schlegel della rinuncia a quello che Lukacs chiamerà

“topografia trascendentale”.¹⁰ La fenomenologia schlegeliana del *Werk* romantico limita le pretese assolutizzanti della forma letteraria a tutto vantaggio di un assoluto metaletterario a cui la dimensione sensibile dell’opera deve rinviare. La vera forma ideale non è attingibile dall’intelletto e ancor meno dalle passioni e dall’impressione del visibile che la rappresentazione poetica attiva nella sua relazione con i lettori. Perché in ogni opera che sia tale vi è una prima soglia del visibile e del sentimentale in cui si sviluppa la storia e che sollecita l’adesione del lettore. C’è poi una seconda soglia a cui il lettore-critico accede in virtù di una dissoluzione cosciente dell’impressione sensibile e che gli consente di percepire il senso della verità ideale in virtù di una contemplazione intellettuale. Questo doppio momento della critica o per meglio dire, della fenomenologia della fruizione dell’opera, Schlegel lo spiega in questo modo nel saggio sul Meister:

È bello e necessario abbandonarsi completamente all’impressione d’una poesia, lasciare che l’artista faccia con noi ciò che vuole... (...). Ma non è meno necessario saper astrarre dai singoli aspetti, cogliere al volo l’insieme, estendere lo sguardo a una quantità cospicua di elementi e afferrare l’intero, per potere addirittura indagare ciò che vi è di più nascosto e collegare le parti più lontane.

Noi dobbiamo essere in grado di elevarci sopra il nostro stesso amore e annullare nel pensiero ciò che adoriamo: altrimenti ci manca ciò che abbiamo anche per altre attitudini, il senso dell’universo.¹¹

La critica è dunque sostanzialmente un’attività che richiede uno sdoppiamento prospettico tra sensibilità e intelletto tale da consentirci di superare l’impressione suscitata dallo “splendido involucro esterno” che ci irretisce, ci appaga sul piano sentimen-

10 Si veda G. Lukács, *Die Theorie des Romans* (1920), trad. it. a cura di G. Raciti, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2004.

11 *Athaeneum 1798-1800*, cit., p. 251.

tale ma non ci permette di vedere la verità che si cela dietro la sua apparenza.

Così desideriamo sottrarci all'incanto del poeta, dopo esserci lasciati attirare di buon grado, e soprattutto desideriamo spiare ciò che voleva celare al nostro sguardo oppure non mostrarci subito, e ciò specialmente fa di lui un artista: le intenzioni segrete che persegue in silenzio, e che nel genio, in cui l'istinto è tramutato in arbitrio, mai potremmo supporre presenti in così gran numero.¹²

Incanto, silenzio, istinto e arbitrio: in questa sequenza si condensa un senso del poetico opposto a quello dell'illuminismo morale di cui ancora Schiller si era elevato a paladino.¹³

12 *Ivi*, pp. 251-252.

13 A proposito del *Meister* Schiller espresse a Goethe, tra il 1794 e il 1796, una serie di significative osservazioni in forma epistolare in cui, accanto a molti apprezzamenti, mosse all'amico alcune critiche intorno alla mancata trasparenza dell'iter di formazione del protagonista, visibile soprattutto nell'ultimo libro del romanzo. Nella lettera dell'8 luglio 1796 si legge: "nell'ottavo libro compare qualche allusione a ciò che volete che si intenda per esperienze (*Lehrjahren*) e per magistero (*Meisterschaft*). Ma siccome un pubblico come il nostro in un'opera di poesia guarda di preferenza al contenuto concettuale, ed è spesso la sola cosa che ne ritiene, è molto importante che in ciò siate compreso perfettamente. Quelle allusioni sono molto belle, ma non mi paiono sufficienti. Voi preferite che il lettore comprenda da solo, piuttosto che istruirlo direttamente; ma appunto perché non avete detto qualcosa, si crederà che quello è tutto; e avete rimpicciolito la vostra idea molto più che se aveste lasciato al lettore la cura di rivelarla intera.

Se dovessi esprimere in parole povere lo scopo che l'eroe finisce per raggiungere dopo una serie di smarrimenti, direi questo: « da un ideale vuoto e indeterminato egli entra in una vita attiva e cosciente, ma senza perdere nulla della sua primitiva forza idealistica ». (...) Mi sembra che il modo in cui spiegate i concetti di esperienza e magistero diminuisca i limiti dell'uno e dell'altra. Intendete per esperienza unicamente l'errore di cercare fuori di sé ciò che l'uomo deve produrre nel suo intimo; e per magistero la convinzione dell'inutilità di quella ricerca, della necessità del proprio produrre. Ma la vita di Wilhelm, quale ci appare nel romanzo, può forse comprendersi ed esaurirsi completamente in queste due sole

L'opera, come già aveva intuito Moritz, ha il suo scopo in se stessa ma non in virtù di una sua costitutiva autonomia rispetto al reale o alle modalità conoscitive o agli aspetti morali ma perché nell'orchestrazione misteriosa dei suoi elementi si esprime un significato che trascende l'orizzonte finito della razionalità strumentale.

La 'differenza estetica' della poesia è per Schlegel la condizione perché essa possa sintonizzarsi con l'infinito; perché ciò accada è necessario che l'autore dissolva nell'ironia la pretesa di assolutezza a cui l'opera, tradizionalmente (ossia classicamente)

idee? Questa formula può spiegare tutto? E si possono considerare ultime le sue esperienze per il solo fatto che si rivela in lui il cuore di padre, così come avviene alla fine del settimo libro? Vorrei dunque che il riferimento di ogni parte del romanzo a quest'idea filosofica fosse reso più chiaro. Si direbbe che la favola è vera, che lo è anche la morale della favola, ma che il nesso dell'una con l'altra non risulta abbastanza chiaramente."

La risposta di Goethe non si fa attendere: il giorno dopo, in data 9 luglio 1796, scrive a Schiller ringraziandolo per i preziosi consigli e cercando una giustificazione rispetto alla critica più sostanziale, quella della mancata riconoscibilità dell'"idea filosofica" ossia di ciò che Schiller chiama anche l'"utile oggettivo", del romanzo; e lo fa attraverso una singolare confessione personale: "Il difetto che avete giustamente rilevato, procede dalla mia natura più intima, da un certo tic [così nell'originale] realistico, per il quale provo piacere a nascondere agli occhi della gente la mia esistenza, i miei atti e i miei scritti. Per la stessa ragione, viaggio volentieri in incognito, scelgo sempre gli abiti meno vistosi, e nelle conversazioni con estranei o con persone poco conosciute preferisco gli argomenti più insignificanti e le espressioni meno significative, e sembro più leggero di quanto non sia e, per così dire, mi frappongo fra me stesso e la mia apparenza esteriore. (...) Senza il vostro incitamento e i vostri avvertimenti, pur sapendolo e avendone coscienza, mi sarei abbandonato a questo tic anche nel romanzo. (...) È fuori di dubbio che i risultati visibili da me enunciati si trovano molto al di sotto del contenuto dell'opera e che mi sono comportato come uno il quale, dopo aver posto una sull'altra un gran numero di cifre, alla fine per diminuire, Dio sa per quale capriccio, la somma totale, compie volutamente degli errori nell'addizione." In *Goethe-Schiller, Carteggio*, a cura di A. Santangelo, Einaudi, Torino 1946, p. 106 e pp. 108-109.

intesa, aspira. L'ironia con cui Goethe osserva per tutto il romanzo il suo eroe –antieroe è il miglior viatico al lettore perché non prenda troppo sul serio l'epilogo della sua formazione: come ci avverte Schlegel, "l'insieme delle sue azioni e della sua natura quasi consiste nel desiderare, nel volere e nel sentire". Con una disposizione d'animo di questo tipo "si può prevedere che agirà come uomo soltanto tardi, o addirittura mai".¹⁴ Come il suo eroe, così il romanzo che lo vede protagonista non si conclude con una formazione compiuta: l'incompiuto e la progressione infinita sono per Schlegel la vera natura del romanzo romantico, la sola che possa corrispondere e dare rappresentazione poetica al *wesentlich Moderne*, l'essenza della modernità. Per assicurare al romanzo questo carattere aperto, antiteleologico, è necessario che vi sia una corrispondenza tra la sua forma e il suo contenuto ideologico, ossia il suo 'contenuto di verità', per usare l'espressione di Benjamin.

La sua forma deve essere, come diceva Schlegel, progressiva, assomigliare più a un'orchestrazione musicale che ad una disposizione strutturata di elementi letterari. Molti riferimenti alla forma compositiva del romanzo utilizzano infatti metafore musicali. Vediamone alcune: "Il secondo libro, all'inizio, torna a ripetere i risultati del primo in modo musicale, concentrandoli in pochi punti e insieme spingendoli al culmine estremo." Nella citazione che segue sembra effigiata una delle caratteristiche essenziali del progetto utopico del 'romanzo romantico' a cui Schlegel lavorava negli anni dell'«Athaeneum»: quella di rappresentare nella frantumazione del Moderno l'unità ideale che la può riscattare, e la metaforica impiegata è nuovamente di derivazione musicale:

Il divertente e il coinvolgente, il misterioso e l'attraente, risultano nel finale, meravigliosamente intrecciati, e le voci in conflitto suonano in modo aspro, una accanto all'altra. Questa armonia di

14 *Athaeneum 1798-1800*, cit., p. 249.

dissonanza è ancora più bella della musica con cui si era concluso il primo libro; è più estasiante, e tuttavia più lacerante, sopraffà di più, e tuttavia lascia più riflettere.¹⁵

La sequenza di ossimori, inaugurata da quello musicale armonia-dissonanza, rende con efficacia quella che per Schlegel è la strategia compositiva del romanzo: essere *mimesis* di un mondo frantumato che aspira a ricomporsi in totalità armonica. Per questa caratteristica mimetica la poesia moderna che è effettivamente tale, quella che racchiude in sé l'essenza del proprio tempo, è costellata di presenze simboliche e nel suo insieme diviene allegoria della contrapposizione epocale Antico-Moderno.

Non meno interessanti sono le osservazioni schlegeliane sull'organizzazione complessiva dell'opera in cui si evidenzia l'autonomia apparente delle parti e la capacità dell'autore a creare richiami e a costruire connessioni imprevedibili.

L'enfasi con cui Schlegel sottolinea la produttività poetica di questa specificità del romanzo di Goethe – quella che non pochi critici coevi avevano invece bollato come evidente debolezza strutturale dell'opera – richiama l'analoga modalità costruttiva di cui dà prova Shakespeare nella costruzione dell'*Amleto*. Anche in questo caso l'organizzazione dell'opera “delude le aspettative consuete di unità e organicità” e la coerenza del disegno complessivo si rivela solo a chi sa scoprirvi, grazie alla “sensibilità dell'intuito” la “connessione interna, semplicissima e trasparente”.

La stagione della poesia moderna, ossia della poesia romantica,¹⁶ non coincide per Schlegel – è bene sottolinearlo – con la svolta poetica settecentesca e la messa in discussione del

15 *Ivi*, pp. 250-251.

16 Per una considerazione complessiva dei criteri di periodizzazione della storia letteraria europea da parte di Friedrich Schlegel si rimanda al volume a cura di H. Eichner, *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie*, cit.

canone classicistico, ma ha inizio con la nascita delle letterature nazionali europee, in particolare con quelle dell'area linguistica romanza, e si articola in tre fasi distinte all'interno di una progressione che conduce alla *Goethezeit*. Nel *Dialogo sulla poesia* "il grande Dante" è "il sacro fondatore e padre della poesia moderna (...) Petrarca diede alla canzone e al sonetto perfezione e bellezza. I suoi canti sono lo spirito della sua vita. Un soffio li anima e li compone in un'opera indivisibile".¹⁷ "Le poesie di Petrarca sono i frammenti classici di un romanzo",¹⁸ "...l'intelligenza di Boccaccio mise a disposizione dei poeti di ogni nazione una fonte inestinguibile di storie bizzarre, per lo più vere ed elaborate a fondo, elevando, con potente espressione e grandiosa costruzione del periodo, la lingua narrativa della conversazione a solida base per la prosa del romanzo. (...) Questi sono i tre vertici dello stile antico dell'arte moderna".¹⁹ Infine con una formulazione laconicamente sintetica, di quelle care al fondatore dell'«Athenaeum», la progressione della poesia moderna/romantica viene fissata in questa sequenza:

Marino, Guarini, Cervantes sono la fine del primo ciclo poetico – Dante, Petrarca, Pulci, Boiardo l'inizio. – Ariosto e Tasso il culmine. – Shakespeare è inizio, culmine e fine del secondo ciclo laddove la poesia romantica diviene effettivamente romantica cioè effettivamente mescolata. I romanzi inglesi e francesi sono tendenze verso il terzo ciclo, Goethe l'inizio. – Shakespeare è un romanzo potenziato."²⁰

Se a tutta prima una periodizzazione di questo tipo può apparire paradossale, a unificare queste esperienze letterarie sono due elementi che per l'idea di modernità letteraria di Schlegel sono di grande importanza: la componente metanarrativa e la dimen-

17 *Athenaeum* 1798-1800, cit., pp. 661-662.

18 Fr. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 151.

19 *Athenaeum* 1798-1800, cit., pp. 661-662.

20 Fr. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 204.

sione del fantastico medievale che si sostituisce alla tradizione classica e incarna la fantasia. Grazie alla quale è possibile trasfigurare il reale dandogli, proprio per questo, consistenza e verità. Il fantastico è herderianamente la *physis* poetica dei popoli, natura e spirito, condizione della mitologia e quindi della poesia.

Ironia e fantasia sono nella poetica del romanzo romantico i requisiti fondamentali per superare il finito e aspirare all'infinito.

Accanto all'asse orizzontale di questa periodizzazione – che estende, come si è visto, la nozione di poesia romantica sostanzialmente a tutte le letterature non classiche, vale a dire a quelle europee dopo la fine del latino come lingua letteraria –, Schlegel propone sull'asse verticale dell'ontologia del poetico un fondamento comune a tutta la poesia. Ogni sua creazione, in quanto *Werk*, ossia dispositivo mitopoietico in grado di istituire una relazione con l'infinito, ha in ultima istanza lo stesso significato.²¹ Tutte le opere sono dunque un'opera sola ma il loro comune significato si mostra indirettamente attraverso un sistema di simboli. In questa simbolica, che ogni opera declina in modo peculiare e irripetibile, emerge il senso di una nuova mitologia, che nel Dialogo sulla poesia veniva presentata come il *desideratum* massimo dell'epoca a venire. Solo questo lessico simbolico è in grado di sottrarre il Moderno alla sua deriva nichil-

21 Il legame della singola opera con il Tutto è iscritto nella misteriosa connessione erotica universale, la cui visione è alla portata di un'*arte sentimentale*. Dopo aver precisato che "romantico, a mio modo di vedere e nella mia terminologia, è appunto ciò che dà forma fantastica a un contenuto sentimentale", Antonio, nella *Lettera sul romanzo*, si chiede: "Ma cos'è questo sentimentale? Sentimentale è ciò che parla al nostro cuore, ciò in cui domina il sentimento: non un sentimento materiale, bensì quello spirituale. La sorgente e l'anima di tutti questi moti è l'amore. Lo spirito dell'amore deve pervadere, visibile invisibile, tutta la poesia romantica. Ecco il senso di quella definizione". (...) Solo la fantasia sa cogliere l'enigma di questo amore e rappresentarlo in quanto tale. Un enigma da cui scaturisce il lato fantastico nella forma di ogni rappresentazione poetica. Con ogni sua forza, la fantasia desidera manifestarsi, ma solo indirettamente il divino può comunicarsi ed esprimersi nella sfera della natura." In Fr. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., pp. 56-57.

listica o all'impoeticità strutturale della sua vocazione alla prosa, quella che anima per esempio il romanzo inglese del Settecento.

A questo proposito sono significative le parole di Schlegel nel *Dialogo sulla poesia*:

Molti sono i cosiddetti romanzi cui non è affatto applicabile la mia idea di forma romantica; li valuto tuttavia con il criterio rigoroso della più o meno forte presenza di una originale visione delle cose e della intensità della vita rappresentata. In questo senso sono i benvenuti – per quanto si trovino su una strada sbagliata – anche gli epigoni di Richardson: da una Cecilia Beverly impariamo almeno come ci si annoiava a Londra all'epoca in cui la noia era di moda, impariamo come la gran sensibilità porti una dama britannica a cadere a terra svenuta, ferendosi gravemente. In Fielding, le imprecazioni, gli squires, ecc. sembrano veri, il Wakefield ci permette di penetrare a fondo nella visione del mondo di un prete di campagna. Anzi, se Olivia riacquistasse alla fine l'innocenza perduta, ci troveremmo di fronte al migliore fra i romanzi inglesi. Ma con quanta parsimonia questi libri concedono al lettore, goccia a goccia, la loro esigua vena realistica! Quale descrizione di viaggio, raccolta di lettere o autobiografia non costituirebbe, per chi la leggesse con spirito romantico, un romanzo migliore del migliore fra i romanzi?²²

L'antidoto alla deriva realista del romanzo contemporaneo è, come si diceva, la fondazione di una nuova mitologia. Essa non è frutto dell'arbitrio del poeta ma contiene un momento di necessità immanente, qualcosa che trascende la sua invenzione e, come accadeva per la poesia naturale antica, riesce a dare veste sensibile all'ideale. "La mitologia è una tale opera d'arte della natura – leggiamo nel *Dialogo sulla poesia* – Nel suo tessuto le cose supreme hanno forma reale. Tutto vi è relazione e metamorfosi, tutto vi è assimilato e trasformato, questo assimilare e trasformare è il procedimento ad essa peculiare, la sostanza della

22 Ivi, p. 62.

sua vita, il suo metodo, se così posso esprimermi”.²³ L’esigenza di una mitologia moderna, che assolve alla funzione che aveva quella antica, di dare veste sensibile al divino attraverso un lessico simbolico radicato nel mondo contemporaneo, è per Schlegel la condizione che renderà possibile il superamento delle lacerazioni del Moderno e l’anarchia delle sue opere. Quando segni, figure, narrazioni saranno condivisi si potrà attuare la rivelazione di quel Uno a cui il Tutto disperso appartiene. Perché ciò a cui tutte le arti aspirano, la poesia non meno delle arti figurative, è di appartenere “all’uno nella sua unità indivisa”, come suona un passo tratto dalla conclusione del *Saggio su Lessing*. Un’aspirazione legittima, che

può essere realizzata, perché è già stata più volte realizzata con i mezzi con cui tutte le volte l’apparenza del finito viene posta in relazione con la verità dell’eterno e in essa viene superata: attraverso l’allegoria, attraverso i simboli, grazie ai quali il significato si sostituisce all’inganno.²⁴

L’utopia schlegeliana di una mitologia moderna, a distanza di ormai più di due secoli, si è rivelata una previsione vera dal punto di vista dell’invenzione narrativa e soprattutto della sua produttività figurale, anche se le sue premesse metafisiche paiono essere state inghiottite dal processo di secolarizzazione e dalla definitiva *Entzauberung der Welt* (disincantamento del mondo).

Se ora consideriamo dalla prospettiva contemporanea (quella della nostra contemporaneità) la stagione del grande romanzo realista dell’Ottocento o alcune direzioni di quello del primo Novecento forse non è azzardato parlare di una «nuova mitologia», se con essa intendiamo la sedimentazione di emblemi, figure e storie che ormai hanno superato i confini della propria contingenza e si sono collocati in una sorta di lessico figurale

23 *Ivi*, p. 40.

24 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, cit., Vol. II, p. 414.

della cultura moderna. Questo catalogo di immagini e narrazioni non ha, e probabilmente non può ancora avere, la compattezza e la riconoscibilità della mitologia greca ma ha avuto e ha tuttora una vocazione altrettanto forte alla pervasività nei più svariati ambiti artistici e universi del discorso culturale. Pensiamo a personaggi come Madame Bovary, Bouvard e Pécuchet, Oblomov, o la storia di K nel *Processo* di Kafka, per citarne solo alcuni.

Non sappiamo se Schlegel avrebbe riconosciuto in questo catalogo di figure i tratti mitologici a cui pensava. Se ci basiamo sui romanzi romantici, oltre al *Meister*, vengono in mente lo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis e la *Lucinde* dello stesso Friedrich Schlegel, entrambi romanzi accentuatamente simbolici, intensamente pervasi, soprattutto quello di Novalis (di gran lunga il migliore) da un'aura fantastica. Ma a prescindere dalle specifiche preferenze schlegeliane e protoromantiche e dal loro lessico simbolico, l'auspicio-previsione, secondo il quale la Modernità sarà destinata a sedimentare una sua propria mitologia, può dirsi realizzato.

Resta aperto il problema del suo fondamento e viene da chiedersi se anche l'idea di letteratura come 'geroglifico' di Dio non recuperi un giorno il suo originario potere di persuasione nel quadro di un rinnovato incantamento del mondo.

TRADURRE PLATONE

Ti chiedo un augurio e la tua benedizione per un'opera per la realizzazione della quale mi sono unito a Friedrich Schlegel. Si tratta della già annunciata traduzione di Platone. Nell'annuncio ufficiale non sono nominato e perciò anche la mia partecipazione all'impresa dovrà restare segreta fino alla sua effettiva pubblicazione. La cosa mi entusiasma poiché da quando ho conosciuto Platone sono pervaso da un'ammirazione indicibilmente profonda nei suoi confronti; nello stesso tempo, tuttavia, provo dinanzi a questa impresa una sacra ritrosia e temo quasi di avere oltrepassato il limite delle mie forze".¹

Con queste parole il 22 aprile 1800 Schleiermacher rivela all'amico Karl Gustav Brinkmann la partecipazione ad un progetto destinato a lasciare una traccia profonda e duratura nella ricezione del pensiero platonico in Germania e anche al di fuori di essa. L'annuncio, di cui Schleiermacher dà notizia all'amico, era uscito un mese prima, il 21 marzo 1800, sull'«Intelligenzblatt der Allgemeinen Literaturzeitung» (n. 43) e recava la firma di Friedrich Schlegel.

La domanda che sorge spontanea è perché in quell'annuncio non comparisse il nome di Schleiermacher. Per capire le ragioni della sua assenza converrà soffermarsi brevemente sulle fasi iniziali di questa importante iniziativa, il cui primo impulso partì

¹ F.D.E. Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, a cura di A. Arndt e W. Virmond, Sez. V., Vol. 3, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1992, p. 486.

da Friedrich Schlegel ma la cui effettiva realizzazione fu poi a carico del filosofo-teologo di Breslau.

Risale all'aprile del 1799 la prima traccia di un comune progetto platonico. Schlegel da Berlino scrive all'amico e sodale romantico – allora a Potsdam, impegnato nell'ultimazione delle sue *Reden über die Religion* (Discorsi sulla religione) – una missiva in cui fa riferimento ad un progetto che non nomina ma che era evidentemente noto al suo interlocutore: “inoltre mi sta naturalmente a cuore un altro grande *coup* [scritto in caratteri greci] letterario, in cui avverto la voce di un'alta chiamata”.²

Pur non essendo esplicitamente menzionato, il *coup* di cui parla Schlegel viene riconosciuto da Schleiermacher e da lui entusiasticamente accolto. Ci fornisce una testimonianza eloquente la lettera all'amica Henriette Herz, di poco successiva, datata 29 aprile 1799:

Poco prima della mia ultima visita berlinese Schlegel mi ha scritto di un grosso *coup* che egli progetta di realizzare con me e si tratta niente di meno che di tradurre Platone. Ah, è un'idea divina e credo che siano pochi coloro che saprebbero realizzarla come noi, ma non oso accingermi all'impresa prima di alcuni anni, e poi non c'è un'altra opera che come questa debba essere intrapresa libera da qualsiasi dipendenza esterna, senza preoccupazioni per gli anni che saranno necessari alla sua realizzazione.³

Queste prime testimonianze epistolari lasciano intravedere un differente approccio dei due amici all'impresa: all'entusia-

-
- 2 F. Schlegel, *Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, Die Periode des Athenäums. 25. Juli-Ende August 1799*, in *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, a cura di R. Immerwahr, Vol. XXIV, Sez. 3, Schöningh, Paderborn-München-Wien, Thomas Verlag, Zürich 1985, p. 269.
 - 3 F. Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, cit., Sez. V, Vol. 3, p. 101. Sulla gestazione esaltante, anche se non priva di contraddizioni, di questo progetto ci offre un dettagliato resoconto Wilhelm Dilthey nella sua monumentale biografia di Schleiermacher. Si veda W. Dilthey, *Das Leben Schleiermachers*, cit., Vol. I, 2, pp. 37 e segg.

smo irruente e incondizionato di Schlegel Schleiermacher oppone una cautela maggiore che nasceva certamente da un'indole più riflessiva ma anche e soprattutto da una maggiore consapevolezza dei problemi filologici che la traduzione poneva. La cronaca dei mesi che seguirono in quell'anno 1799 registrerà, accanto ad un rafforzarsi dell'intesa tra i due amici su come definire le linee progettuali del lavoro, una speculare divaricazione d'intenti sui modi e i tempi della sua realizzazione pratica.

Le notizie sull'intrapresa platonica iniziano rapidamente a circolare nell'ambiente letterario berlinese e l'editore Frommann proporrà di lì a poco a Schlegel di sottoscrivere un accordo per la pubblicazione dell'opera. Friedrich, cronicamente a corto di denaro, accetta e firma il contratto nel mese di marzo del 1800. Gli fu accordata una somma di denaro a fronte di una scadenza estremamente ravvicinata: entro l'anno successivo doveva essere licenziato il primo volume contenente i primi tre dialoghi. Si venne così a determinare una situazione opposta a quella che Schleiermacher auspicava nella lettera dell'anno precedente a Henriette Herz: i molti anni ritenuti indispensabili all'elaborazione del progetto si riducevano drasticamente a uno soltanto.

Come era prevedibile, il termine di consegna, fissato contrattualmente per la Pasqua del 1801, non fu rispettato, anche se il 1801 fu per i due amici, e in particolare per Schleiermacher, un anno di intenso lavoro al progetto platonico. Nel primo volume dovevano essere pubblicati *Fedro*, *Protagora* e *Parmenide*: Schleiermacher avrebbe tradotto, ed effettivamente tradusse, i primi due, Schlegel il terzo. Ma del *Parmenide* non si vide traccia.

A complicare le cose nell'estate del 1802 Schlegel decise di trasferirsi a Parigi e da lì all'editore Frommann arrivarono solo due brevi introduzioni al *Parmenide* e al *Fedone*. Continuava a farsi attendere la traduzione del *Parmenide* e la promessa prefazione generale. A questo punto l'editore si spazientì e rescisse il contratto. E assieme al contratto si sciolse anche il sodalizio tra Schleiermacher e Schlegel. A questo punto il progetto rimase

nelle mani dell'autore dei *Dialoghi sulla religione* che lo portò avanti con il passo lento e cauto che fin da principio aveva previsto. Nel 1803 fu trovato un nuovo editore, Reimer di Berlino, da cui nella primavera del 1804 apparve finalmente il primo volume. L'impresa si concluse, sebbene fossero rimasti esclusi due importanti dialoghi, *Timeo* e *Leggi*, ventiquattro anni più tardi, nel 1828.

Lo stimolo concreto ad avviare la traduzione dei dialoghi platonici fu, come si è visto, offerto a Schleiermacher nel 1799 da Friedrich Schlegel. Ma l'interesse a ripensare radicalmente i fondamenti della filosofia greca e in particolare del pensiero platonico sulla base di un rinnovato approccio ermeneutico-filologico fu un motivo costante, fin dalle sue origini, dell'attività storico-critica e filosofico-teologica del teologo di Breslau. In particolare a Platone lo legava quella che Dilthey non ha esitato a definire un'«affinità elettiva». Tracce eloquenti di questa consonanza di pensiero sono visibili in molte opere di Schleiermacher e con particolare evidenza nei già citati *Discorsi*. È ancora Dilthey a riferire come la stesura degli stessi fosse preceduta da intensi confronti con i testi platonici perché l'intonazione e la disposizione espositiva dei *Discorsi* si conformasse il più possibile a quel modello.

Non si trattava, come vedremo meglio in seguito, di una mera ripresa di motivi platonici, quanto piuttosto di una dissimulazione allegorica e di una moltiplicazione prospettica dell'unità sistematica su cui deve fondarsi l'opera, a dispetto delle apparenze. Si tratta di quella *bildliche allegorische Erkenntnis* (conoscenza attraverso immagini allegoriche), attribuita a Platone e particolarmente cara a Friedrich Schlegel, che vedeva in essa la sola possibilità di rappresentazione del divino nella natura.

All'amica Henriette Herz Schleiermacher confiderà in una lettera del 1802: «non c'è nessun altro scrittore che abbia esercitato un'analoga influenza su di me e che mi abbia iniziato a

ciò che di più sacro contenga non soltanto la filosofia ma l'uomo in generale".⁴

Alla traduzione dei dialoghi platonici Schleiermacher si accinse – spiega Dilthey – con una preparazione superiore a quella del suo amico romantico Schlegel:

Fin da principio il suo legame con Platone era assai più stretto di quello di Schlegel. Il suo amore giovanile per Platone rappresentò in seguito per lui un esempio del profetico nell'uomo e di come la parte migliore in esso abbia origine dalle intuizioni.⁵

Converrà ora soffermarsi brevemente sui *Discorsi* perché essi costituiscono l'inizio di una riflessione filosofica in cui i motivi del nascente romanticismo s'intrecceranno indissolubilmente con una riflessione sull'antico al cui centro si situa la ricostruzione ad un tempo critico-filologica e storico-filosofica della complessa trama dei dialoghi platonici.

Un'occhiata alle date è qui quanto mai rivelatrice: Schleiermacher conclude i *Discorsi* nella primavera del 1799. Nei mesi precedenti numerose testimonianze epistolari dimostrano la stretta concomitanza delle letture dei dialoghi platonici con la stesura dell'opera. Una volta terminata, inizia, praticamente senza soluzione di continuità, la progettazione con Schlegel della traduzione dei dialoghi platonici, ovvero la preliminare discussione intorno all'ordine cronologico e sistematico degli stessi che impegnerà i due amici per tutta la seconda metà dello stesso anno.

Schlegel, dal canto suo, parallelamente alla discussione con Schleiermacher sul progetto platonico, attende, a partire dall'estate dello stesso anno, alla stesura del *Dialogo sulla poesia* che terminerà nel gennaio del 1800 e che uscirà nello stesso anno nei fascicoli 5 e 6 dell'«Athenaeum».

4 *Ivi*, p. 53.

5 *Ibid.*

Sotto il segno di Platone si colloca d'altra parte la stessa struttura implicitamente dialogica dei *Discorsi sulla religione* di Schleiermacher rivolti, come recita il sottotitolo, "ai suoi detrattori fra le persone colte" e costellati di quelle *sokratische Fragen* che obbligano l'interlocutore a misurarsi con l'essenzialità del problema. Di origine platonica, come ha sottolineato Dilthey⁶ è l'idea dell'armonia dell'universo e parimenti di derivazione platonica (v. *Fedro* 294d5-252c2) la corrispondenza della imperfetta bellezza terrena con la *himmlische Schönheit*, la bellezza divina della religione in sé.⁷ E infine un tema, destinato ad avere uno sviluppo fondamentale nella successiva riflessione ermeneutica di Schleiermacher, ossia il rapporto tra comunicazione orale e scrittura⁸ in cui si colgono con evidenza gli echi del Fedro (274B-278E) e della settima epistola (341A-342A) laddove si proclama il primato della prima sulla seconda.

'Intuizione' e 'sentimento' sono i due requisiti gnoseologici fondamentali mediante i quali si dischiude nei *Dialoghi* la conoscenza religiosa dell'universo. Una conoscenza che non significa oblio dell'orizzonte finito dell'esistente ma, al contrario, ricerca dell'infinito nel finito:

6 *Ivi*, pp. 335, 342.

7 Nel quinto *Discorso*, intitolato "Sulle religioni" leggiamo: "Vi voglio, per così dire, condurre al Dio che è divenuto carne; vi voglio mostrare la religione che, privata della sua infinitezza, è apparsa agli uomini in forma spesso misera; nelle religioni voi dovete scoprire la Religione e, in ciò che vi sta innanzi terreno e impuro, dovete cercare i singoli tratti della medesima bellezza celeste, la cui figura ho cercato di riprodurre". In F.D.E. Schleiermacher, *Reden über die Religion. An die Gebildeten unter ihren Verächtern*, trad. it. di G. Moretto, *Sulla religione. Discorsi alle persone colte che la disprezzano*, in F.D.E. Schleiermacher, *Scritti filosofici*, a cura di G. Moretto, UTET, Torino 1998, p. 213.

8 Nel quarto discorso si legge: "Ma la comunicazione religiosa non va cercata nei libri, come, ad esempio, gli altri concetti e le altre conoscenze. Troppo va perduto dell'impressione originaria con questo mezzo, in cui viene inghiottito tutto ciò che non si adegua ai segni uniformi". *Ivi*, pp. 182-183.

Nel rapporto dell'uomo con questo mondo ci sono certi passaggi verso l'Infinito, certe prospettive dischiuse, di fronte a cui viene portato ogni individuo affinché il suo sentimento trovi la via che conduce all'Universo, e alla cui vista vengono destati dei sentimenti che, di certo, non sono direttamente religione, ma della religione costituiscono, per così esprimersi, uno schematismo.⁹

Come antidoto al puro esercizio di una ragione analitica che vuole 'sminuzzare' e 'anatomizzare', Schleiermacher contrappone la ricerca e la visione della totalità come epifania del centro nascosto delle cose:

Per vedere ogni cosa come un elemento del Tutto, si deve necessariamente averla considerata nella sua particolare natura e nella sua massima perfezione. In effetti nell'Universo una cosa può essere reale solo in virtù della totalità dei suoi effetti e legami verso la quale tutto converge così che per dominarla si deve aver considerato una cosa, non da un punto di vista ad essa esterno, ma dal suo proprio centro e da tutti i lati in rapporto a questo centro, cioè nella sua esistenza distinta, nel suo essere proprio.¹⁰

La tesi secondo la quale l'accesso all'universale si rende possibile soltanto attraverso il disvelamento del centro nascosto, dell'unità indivisa che risiede in ogni manifestazione individuale, è un pensiero che attraversa con una gamma infinita di modulazioni i *Discorsi sulla religione*. Un pensiero che Schleiermacher condivide con Friedrich Schlegel e che costituisce il nucleo fondante dell'ontologia del primo romanticismo tedesco. La religione al pari dell'arte è il tramite privilegiato che consente al finito di rapportarsi all'infinito, che rende cioè possibile quella che Schleiermacher chiama nelle *Reden* "intuizione dell'Universo":

9 *Ivi*, p. 168.

10 *Ivi*, pp. 167-168.

L'intuizione dell'Universo (...) è il perno del mio intero discorso, essa è la formula più universale ed elevata della religione, con la quale potete rinvenire ogni suo punto, e si possono determinare nella maniera più precisa la sua essenza e i suoi limiti. Ogni intuizione deriva da un influsso dell'oggetto intuito sull'oggetto intuente, da un'agire originario e autonomo del primo, che poi viene accolto, sintetizzato e compreso dal secondo, in conformità della sua natura. (...) l'universo è in un'attività ininterrotta e si rivela a noi in ogni momento. Ogni forma che esso produce, ogni essere cui esso, in vista della pienezza della vita, conferisce un'esistenza distinta, ogni avvenimento che esso rovescia dal suo ricco e fecondo seno, è un suo agire su di noi; e quindi prendere ogni singola cosa come una parte del tutto, ogni cosa limitata come una manifestazione dell'Infinito, questo è religione. (...) Si aveva perciò a che fare con la religione quando gli antichi, annientando le limitazioni del tempo e dello spazio, consideravano ogni particolare tipo di vita, sparso per il mondo intero, come l'opera e il regno di un Essere onnipresente; essi avevano colto nella sua unità uno speciale modo di agire dell'Universo e designavano in questo modo questa intuizione (...) Concepire tutti gli avvenimenti del mondo come azioni di un Dio, questo è religione, in quanto esprime la loro relazione a un tutto infinito.¹¹

Il primato dell'intuizione sulla scomposizione analitica e sulla sintesi concettuale è una prerogativa che accomuna la sfera religiosa a quella estetica; in entrambe l'attribuzione di significato all'Essere assume il tratto specifico della forma individuale e irripetibile e il processo poetico che genera la forma ripete l'atto originario della creazione ovvero il passaggio dal Tutto indistinto, dallo schlegeliano "caos primordiale" all'ordine finito della differenziazione.¹²

11 *Ivi*, pp. 115-116.

12 Nel *Dialogo sulla poesia* leggiamo: "Ma la bellezza suprema e l'ordine supremo sono quelli del caos: di quel caos che attende solo il tocco dell'amore per dischiudersi e diventare un mondo d'armonia; di quel caos che furono poi anche la mitologia e la poesia degli antichi. Perché

Il modello epistemico della conoscenza religiosa è appunto l'intuizione intesa come facoltà individuale (non universale) e pertanto sottratta a qualsiasi generalizzazione razionale: la religione, scrive ancora Schleiermacher nelle *Reden*,

si sofferma sulle esperienze immediate dell'esistenza e dell'agire dell'Universo, sulle singole intuizioni e sui singoli sentimenti, ognuno dei quali è un'opera a sé stante, senza connessione con altre o dipendenza da esse; essa non sa nulla di deduzioni e collegamenti.¹³

E a riprova di quale intima connessione legghi, nell'orizzonte proromantico, l'esperienza religiosa a quella estetica valga questo passo di Friedrich Schlegel tratto dalla pagina d'esordio del *Dialogo sulla poesia*:

La ragione è una sola, e in tutti la medesima. Ma ogni uomo, proprio come ha una sua natura e un suo amore, porta in sé una poesia a lui peculiare, che deve e non può che restare sua, come è certo che egli è quello che è e che qualcosa di primigenio si cela in lui da sempre.¹⁴

I passi citati segnalano anzitutto l'enfasi riposta sulla nozione di individuo inteso come luogo epifanico della rivelazione dell'assoluto. In particolare per Schleiermacher l'intuizione individuale è "un'opera", *ein Werk*. Questo termine, come abbiamo visto nel capitolo sulla critica letteraria di Friedrich Schlegel, ha un valore strategico nella fase genetica del primo romanticismo e nella discussione poetologica all'altezza degli anni dell'«Athenaeum». *Werk*, lo ricordiamo, è per Schlegel non solo un atto dell'intuizione individuale ma la stessa opera

mitologia e poesia sono cosa unica e inscindibile." In Fr. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 36.

13 F.D.E. Schleiermacher, *Discorsi sulla religione*, cit. p. 117.

14 Fr. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 3.

letteraria compiuta: “ogni poesia – scrive nei *Quaderni* – deve rappresentare l’universo”.¹⁵ ‘Opera’ dunque come costruzione semantica che attiva il rapporto tra la finitezza dell’umano e l’infinito del divino.

Ora, questa nozione di ‘opera’ è la bussola che orienta l’approccio ermeneutico a Platone.¹⁶ La lezione platonica, assai prima e assai più che una trasmissione di specifici contenuti filosofici è stata per Schleiermacher e per Friedrich Schlegel la rivelazione di una forma di organizzazione, di ‘costruzione’ del discorso filosofico. La sua articolazione dialogica forniva ad essi un esempio di adesione mimetica estrema al carattere progressivo, non finito della ricerca e dell’interrogazione. Per entrambi la sfida fu quella di capire come il carattere aperto della scrittura dialogica platonica potesse conciliarsi con un sottostante impianto sistematico rigoroso, come la molteplicità apparentemente disorganica delle singole direttrici argomentative si strutturasse in realtà in un disegno coerentemente unitario. “Tradurre” Platone significava dunque esercitarsi nel disegno interpretativo di una mappa teorica dispersa e frammentata che sollecitava una doppia competenza: la facoltà del critico di intuire la totalità del senso e il sapere storico-linguistico del filologo che attribuisce l’esatto significato al particolare e al frammento.

Queste due competenze si andavano componendo nella nuova identità della disciplina filologica che era venuta configurandosi negli ultimi anni del secolo XVIII ad opera soprattutto di Wolff e della sua scuola.¹⁷

15 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, cit., Vol.VI, Nr. 663 p.309., trad. it. in Fr. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 400.

16 Per una considerazione più esaustiva di questo tema si rinvia agli importanti studi di G. Moretto e in particolare alla sua “Introduzione” all’edizione citata degli *Scritti filosofici* di Schleiermacher.

17 Di F.A. Wolff (1759-1824) si vedano in particolare i *Prolegomena a Omero* del 1795; tra il 1781 e il 1793 era apparsa la nuova traduzione dei poemi omerici ad opera di J.H.Voss (1751-1826).

Quanto il nuovo concetto di filologia sia vitale nel pensiero del giovane Friedrich Schlegel lo testimoniano in maniera esemplare il *Saggio sullo studio della poesia greca* e i frammenti dell'«Athenäum». Una formulazione pregnante, che riassume in tutta la sua portata la profonda trasformazione della figura del filologo ce la fornisce questo passo di Schelling tratto dalle *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (Lezioni sul metodo dello studio accademico, 1803):

Il semplice linguista si chiama filologo solo per abuso; quest'ultimo sta insieme con l'artista e il filosofo al livello supremo, o piuttosto l'uno e l'altro si compenetrano (*durchdringen sich*) in lui. Suo compito è la costruzione storica delle opere dell'arte e della scienza, di cui egli deve comprendere e presentare la storia in una intuizione vivente.¹⁸

Nella formulazione schellinghiana compaiono due termini fondamentali su cui converrà soffermarsi brevemente: 'storia' e 'costruzione' unite nella locuzione "costruzione storica". Qui il termine 'storico' non allude ad una competenza tecnica, come sarebbe lecito attendersi alla luce degli sviluppi successivi della filologia ottocentesca, quanto piuttosto a storia come genesi dell'opera. Strettamente correlata a questa idea di storia come genesi o processo formativo dell'opera è l'obiettivo della ricerca filologica che consiste nella determinazione della 'forma interna' e delle leggi che regolano la 'composizione' del testo. Il filologo è dunque colui che 'ricostruisce' il processo che ha dato origine all'opera. Questa idea di storicità come genesi immanente viene impiegata da Friedrich Schlegel sia nel tracciare le linee di sviluppo delle letterature europee nel *Dialogo sulla poesia*¹⁹ sia

18 F.W.J. Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, in *Schellings Werke*, a cura di M. Schröter, C. H. Beck e R. Oldenbourg, München 1927, trad. it. e cura di C. Tatasciore, *Lezioni sul metodo dello studio accademico*, Guida, Napoli 1989, p. 95.

19 "La poesia è un'arte. O tale deve divenire, qualora non lo sia ancora. Quando lo diventa, suscita inevitabilmente in coloro che davvero la ama-

nella determinazione dell'andamento compositivo di una singola opera (significativo il saggio sul *Wilhelm Meister* di Goethe) o dell'opera complessiva di un autore, (si vedano le *Charakteristiken* dedicate a Forster, Lessing e allo stesso Platone).

Ma l'eredità più cospicua di questa particolare idea di stori-cità è rappresentata dall'ermeneutica di Schleiermacher. Qui la formulazione originaria del concetto da parte di Schlegel assume la veste di una definizione metodologica compiuta. Da un confronto fra le testimonianze coeve alle discussioni con il sodale romantico che precedono il progetto della traduzione di Platone tra gli anni 1799 e 1801 e le formulazioni disseminate nei vari testi che compongono le riflessioni sull'ermeneutica, a partire dagli «Aforismi di Halle» del 1805 fino alle lezioni del 1832-1833, si ricava la netta impressione che l'intrapresa platonica sia stata per Schleiermacher il banco di prova della sua successiva teoria dell'interpretazione.

Konstruktion, Rekonstruieren, innere Form, Komposition, Zusammenhang sono termini chiave che definiscono il nuovo lessico dell'ermeneutica e della critica d'arte romantica, le cui prime attestazioni significative avevamo già incontrato nel *Saggio studio* di Schlegel che, assieme al saggio schilleriano *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1796), inaugura una ricezione dell'Antico a partire da una consapevolezza filosofico-storica del Moderno.²⁰

no un forte desiderio di coglierne il valore, di capire l'intento del maestro, di comprendere la natura dell'opera, di conoscere l'origine della scuola e il corso del processo evolutivo. L'arte si fonda sul sapere, e la scienza dell'arte è la sua storia". In *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 11. L'idea di un'evoluzione e di una metamorfosi delle forme è disseminata nei *Frammenti sulla poesia e sulla letteratura*. Ne è esempio fra i molti il frammento 578: "Nelle elegie la natura in un'allegoria cristiana, l'umanità nell'antica mitologia. Nelle leggende l'antica retorica in particolare l'epidittica forse anche la dialettica platonica". In Fr. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 391.

20 Si veda a questo proposito il secondo capitolo e in particolare le pagg. 52-53

Il procedimento ermeneutico adottato da Schlegel e da Schleiermacher presuppone una struttura dicotomica dell'opera, ossia una linea di demarcazione che separa l'essenza coerente e unitaria, la verità – Schlegel parla nel *Saggio studio* di “legge dell'insieme”²¹ – dall'apparenza disorganica, talvolta contraddittoria, spesso ostinatamente incomprensibile e ingiustificata. È la dicotomia tra *universale* e *particolare*, tra l'unità di un senso *assoluto* e *infinito* e la limitatezza di un senso circoscritto, *caratteristico* e relativo.

Il compito dell'interprete è quello di risalire dal particolare, dalla rappresentazione caratteristica e individuale al senso universale che si cela dietro queste manifestazioni di superficie: interpretare significa individuare e illuminare i fili invisibili che legano le singole parti della rappresentazione e governano occultamente il tutto.

Questa capacità raddomantica richiede l'esercizio dell'intuizione, la facoltà che, nelle *Reden über die Religion* di Schleiermacher, consente all'uomo compenetrato di spirito religioso di cogliere i nessi occulti che legano in un insieme armonico l'universo. Come si può qui vedere una medesima legge strutturale presiede alla costruzione dell'universo e a quella artistica. Entrambi, mondo e arte, sono opera, *Werk*, costruzione dissimulata del senso, nascondimento della verità, della trasparenza luminosa dell'infinito dietro la confusa opacità del finito.

In analogia con la creazione dell'universo l'autore dell'opera d'arte crea un microcosmo semantico la cui chiave di lettura è riposta negli anfratti nascosti dell'opera: all'interprete è ri-

21 “Ma la semplice imitazione del particolare è una pura abilità da copisti e non un'arte libera; solo conferendo alla caratteristica di un oggetto individuale un atteggiamento ideale la si trasforma in opera d'arte filosofica. Questa operazione deve consentire alla legge dell'insieme di risaltare chiaramente sullo sfondo della massa e di offrirsi immediatamente allo sguardo; l'oggetto rappresentato deve lasciar trasparire il suo significato, il suo spirito, la sua connessione interna”. In Fr. Schlegel, *Saggio sullo studio della poesia greca*, cit., p. 85.

chiesta una lettura indiziaria delle singole parti di cui l'opera si compone. Così come la legge dell'universo è nella mente infinita di Dio, la "legge dell'insieme" che governa l'opera è riposta nell'individualità anch'essa infinita e inesauribile del suo artefice.

Da questo punto di vista Platone si presentava a Schlegel e a Schleiermacher come un esempio paradigmatico di costruzione artistica di un *Werk*. Nella perfetta coincidenza di forma e contenuto l'opera platonica rappresentava l'idea stessa di filosofia che il romanticismo di Jena andava elaborando negli anni dell'«Athäneum». Una filosofia non sistematica, ossia non chiusa entro un assetto rigidamente espositivo e definitorio ma aperta alla molteplicità delle prospettive che la forma dialogica offriva. Una filosofia dunque come ricerca infinita, come *streben nach Wissenschaft*, come tendere verso la scienza ma mai come scienza acquisita. Inoltre, sul piano della forma espositiva, la scrittura platonica è, nella lettura che ne dà Schlegel, una sorta di enciclopedia delle forme poetiche. In tal senso essa è una 'poesia romantica' ante litteram non diversamente da come lo sono i drammi shakespeariani. Nel frammento 883 dei *Frammenti sulla poesia e sulla letteratura* del 1797-98 Schlegel afferma che "Platone dal punto di vista dell'universalità è lo Shakespeare della prosa greca"²² e nel frammento 165 dell'«Athenaeum» del 1798 l'"universalità" di Platone si precisa come moltiplicazione dei generi:

In Platone si trovano tutti i generi puri della prosa greca allo stato puro in una classica individualità, e spesso s'incrociano l'uno con l'altro: il logico, il fisico, il mimico, il panegirico e il mitico. Il genere mimico è il fondamento e l'elemento universale: gli altri si manifestano spesso solo episodicamente. Inoltre esso ha un genere peculiare in cui è soprattutto se stesso, quello ditirambico. Lo si potrebbe chiamare una mescolanza del mitico e del panegirico se non

22 Fr. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 206.

avesse anche qualcosa della concisa e semplice dignità del genere fisico.²³

Queste osservazioni sulla scrittura filosofica di Platone sono assai più che l'acuta osservazione di un valente filologo classico quale il giovane Schlegel indubbiamente era. In esse si specchia un'attesa precisa: quella che individua in Platone un antefatto cruciale di quella genealogia della poesia romantica che Schlegel andava definendo a partire dal *Saggio studio*. Ne è prova significativa questo passo dalla forte impronta schleiermacheriana: "La filosofia di Platone – recita un frammento delle *Ideen* pubblicate nell'«Athenaeum» – è una degna premessa alla religione futura".²⁴

Una testimonianza eloquente di questa 'lettura' di Platone sarà offerta qualche anno più tardi con straordinaria e insolita precisione dallo stesso Schlegel nei corsi di storia della filosofia tenuti a Colonia negli anni 1804-1806.

La nostra ricerca si occuperà anzitutto di questa forma della filosofia platonica (il "dialogo orale") in ragione della sua elevata qualità artistica e della sua compiutezza e ancor più della sua intima fusione con lo spirito, con il contenuto, che essa, già nella sua forma esteriore, rappresenta ed esprime compiutamente. Platone ci fornisce il fondamento da cui scaturisce in modo naturale l'intera forma della sua filosofia.

Premesso che lo scopo della filosofia è la conoscenza positiva dell'essenza infinita si deve ammettere che essa non potrà mai essere compiuta, e quindi non lo potrà essere neppure la filosofia come scienza, per quanto sia possibile fissare i primi saldi principi da cui deve muovere la ricerca; ma ciò che da essi è possibile sviluppare è infinito e non è determinabile.

Platone ritiene che lo spirito dell'uomo, a causa della sua propria e specifica limitatezza, riconosca ciò che è positivo solo negativamente e viceversa ciò che è negativo solo positivamente; per posi-

23 *Ivi*, p. 50.

24 *Ivi*, p. 95.

tivo egli intendeva la divinità, il mondo intelligibile, tutto ciò che è permanente, eterno, vero; per negativo il mondo sensibile, tutto ciò che è incerto, modificabile, transeunte.

L'uomo, a causa della sua natura sensibile e limitata, può conoscere l'infinita e somma realtà solo negativamente, indirettamente e in modo incompleto.²⁵

Esposta questa premessa generale sulla filosofia di Platone Schlegel si propone di “cogliere e caratterizzare lo spirito e la forma delle opere platoniche” di cui aveva già sottolineato l'intima e organica connessione con gli assunti della sua filosofia. Posto che la conoscenza della natura, a causa dell'eterna trasformazione di questa, può dare origine soltanto ad “un sapere modificabile (*wandelbar*), non rigoroso e stabile” e che della divinità si dà una conoscenza pura ma solo negativa, non si dà la possibilità di una definizione sistematica né dell'una né dell'altra e neppure del rapporto fra la divinità e la natura. Di quest'ultimo, ossia “del rapporto della divinità con la natura si dà soltanto una conoscenza *bildliche allegorische*”.

Tra il filosofo greco e il programma romantico Schlegel e Schleiermacher videro una profonda consonanza nel modo di intendere la conoscenza filosofica come un pensiero che si struttura nella forma dialogica:

Platone aveva una filosofia ma non un sistema, e come la filosofia è più un desiderio (*streben nach*) di scienza che una scienza compiuta, troviamo questa caratteristica in grado elevato anche in lui (Platone). Il suo pensiero non ha mai conosciuto una fine, sempre impegnato come era a correggere, migliorare e completare le sue opinioni e in questo inesausto desiderio del suo spirito di raggiungere un sapere e una conoscenza sempre più compiuti, in questo infinito divenire, svilupparsi e formarsi delle sue idee, che cercò di rappresentare ad arte nei dialoghi, deve essere ricercato l'elemento caratteristico (*charakteristisch*) della sua filosofia, se

25 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., pp. 207-208.

non si vuole correre il rischio di misconoscere totalmente il suo spirito.²⁶

Ora si precisa ulteriormente la consonanza che i due sodali romantici avvertivano con il pensiero di Platone: essa si basava sull'idea che la verità filosofica, anziché oggetto di un'esposizione dogmatica e sistematica, debba essere espressa attraverso i mezzi dell'arte letteraria: la narrazione, le immagini, le figure, il dialogo, i personaggi. Una verità così espressa richiede, per essere compresa, l'arte dell'interpretazione, l'ermeneutica. Ma una verità che si comunica nel dialogo è una verità infinita mai del tutto attingibile: il compito della sua interpretazione è quindi un compito senza fine.

26 *Ivi*, pp. 208-209.

FILOSOFIE

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* e *Luca Taddio*

- 1 Deborah Ardilli, *Prima della virtù. Esperienza, conoscenza e innocenza nella filosofia di Stuart Hampshire*
- 2 Francesco Borgia, *L'uomo senza immagine. La filosofia della natura di Hans Jonas*
- 3 Antonino Trusso, *L'uomo allo specchio*
- 4 Fulvio Carmagnola, *Il desiderio non è una cosa semplice. Figure di agalma*
- 5 Giovanni Chimirri, *Filosofia e teologia della storia. L'esistenza umana in divenire*
- 6 Pietro D'Oriano, Draga Rocchi (a cura di), *Il male e l'essere. Atti del convegno internazionale di studi*
- 7 Girolamo Fracastoro, *Della Torre ovvero l'Intellezione*
- 8 Giovanni Invitto, *Fra Sartre e Wojtyła. Saggi su fenomenologie ed esistenze*
- 9 Mauro La Forgia, *Morfogenesi dell'identità*
- 10 Giovanni Leghissa, *Incorporare l'antico. Filologia classica e invenzione*
- 11 Giovanni Carlo Leone, *Marx dopo Heidegger. La rivoluzione senza soggetto*,
- 12 Stefano Mancini (a cura di), *Sguardi sulla scienza del giardino dei pensieri*
- 13 Julia Ponzio, Filippo Silvestri, *Itinerari nel pensiero filosofico di Giuseppe Semerari*
- 14 Giovanni Rossetti, *Le radici estetiche dell'etica in Gregory Bateson*
- 15 Stefania Tarantino, *La libertà in formazione. Studio su Jeanne Hersch e Maria Zambrano*
- 16 Bruno Accarino (a cura di), *Espressività e stile. La filosofia dei sensi e dell'espressione in Helmuth Plessner*
- 17 Angela Ales Bello, Patrizia Manganaro (a cura di), *Le religioni del Mediterraneo. Filosofia, Religione, Cultura*
- 18 Roberto Armigliati, *Responsabilità illimitata. "Per una nuova era di responsabilità"*
- 19 Mimmo Pesare, *Abitare ed esistenza. Paideia dello spazio antropologico*
- 20 Francesco Borgia, *Appartenenza e alterità. Il concetto di storicità nella filosofia di Martin Heidegger*
- 21 Adriano Bugliani, *Contro di sé. Potere e misconoscimento*
- 22 Damiano Cantone, *Cinema, tempo e soggetto. Il Sublime kantiano secondo Deleuze*
- 23 Silvia Capodivacca, *Danzare in catene. Saggio su Nietzsche*
- 24 Giovanni Chimirri, *L'arte spiegata a tutti. Il senso spirituale della bellezza in dieci lezioni*
- 25 Maria Lucia Coli, *La natura e l'ontologia in alcuni inediti dell'ultimo Merleau-Ponty*
- 26 Vincenzo Cuomo, *Figure della singolarità. Adorno, Kracauer, Lacan, Artaud, Bene*
- 27 Daniela De Leo, *La relazione percettiva. Merleau-Ponty e la musica*
- 28 Gaia De Pascale, *Qui non si canta al modo delle rane. La città nelle poetiche futuriste*
- 29 Giovanni Di Benedetto, *L'ecologia della mente nell'etica di Spinoza. Amore della natura e coscienza globale sulla via della complessità*



- 30 Josef Dietzgen, *L'essenza del lavoro mentale umano e altri scritti*
- 31 Roberto Fai, *Genealogie della globalizzazione. L'Europa a venire*
- 32 Fabio Farrotti, *Il concetto dionisiaco della vita. Uno studio sul nichilismo*
- 33 Sergio Franzese, *Darwinismo e pragmatismo e altri studi su William James*
- 34 Giacomo Fronzi, *Etica ed estetica della relazione*
- 35 Giuliano Glauco, *L'immagine del tempo in Henry Corbin. Verso un'idiochronia angelomorfica*
- 36 Cristina Guarnieri, *Il linguaggio allo specchio. Walter Benjamin e il primo romanticismo tedesco*
- 37 Federico Italiano, *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*
- 38 Michael Konrad, *Amore e amicizia: un percorso attraverso la storia dell'etica*
- 39 Vanna Gessa Kurotschka, Chiara De Luzenberger (a cura di), *Immaginazione etica interculturalità*
- 40 Riccardo Lazzari, Massimo Mezzananza, Erasmo Silvio Storace (a cura di), *Vita, concettualizzazione, libertà. Studi in onore di Alfredo Marini*
- 41 Stefano Marino, *Ermeneutica filosofica e crisi della modernità. Un itinerario nel pensiero di Hans-Georg Gadamer*
- 42 Markus Ophälders, *Filosofia arte estetica. Incontri e conflitti*
- 43 Riccardo Pozzo, Marco Sgarbi (a cura di), *I filosofi e l'Europa*
- 44 Vincenzo Rosito, *Espressione e normatività. Soggettività e intersoggettività in Theodor W. Adorno*
- 45 Barbara Scapolo, *Esercizi di de-fascinazione. Saggio su E. M. Cioran*
- 46 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sui miti. Le saghe storiche e i filosofi del mondo antichissimo*
- 47 Renato Troncon, *Estetica e antropologia filosofica*
- 48 Francesco Valagussa, *Individuo e stato. Itinerari kantiani ed hegeliani*
- 49 Roberta Cavicchioli, *Breve storia di un'ingratitude. Victor Cousin nell'album di famiglia della scuola repubblicana*
- 50 Leonardo Tomasetta, *Destra e sinistra. I due corni del dilemma borghese*
- 51 Dario Sacchi (a cura di), *Passioni e ragione fra etica ed estetica*
- 52 Mario Alcaro (a cura di), *L'oblio del corpo e del mondo nella filosofia contemporanea*
- 53 Luciano Arcella, *L'innocenza di Zarathustra. Considerazioni sul I libro di Così parlò Zarathustra di F. Nietzsche*
- 54 Tiziana Carena, *La pneumatologia teologico-estetica di Vincenzo Gioberti*
- 55 Susi Pietri, *L'opera inaugurale. Gli scrittori-lettori della Comédie Humaine I*
- 56 Antonio Rainone, *Il doppio mondo dell'occhio e dell'orecchio*
- 57 Francesco Giacomantonio, *Introduzione al pensiero politico di Habermas. Il dialogo della ragione dilagante*
- 58 Emanuele Profumi, *L'autonomia possibile. Introduzione a Castoriadis*
- 59 Fabio Vander, *Essere e non-essere. La Scienza della logica e i suoi critici*
- 60 Gianluca Verrucci, *Ragion pratica e normatività. Il costruttivismo kantiano di Rawls, Korsgaard e O'Neill*
- 61 Emanuele Mariani, *Kierkegaard e Nietzsche. Il Cristo e l'Anticristo*
- 62 Viviana Meschesi, *Sistema e trasgressione. Logica e analogia in F. Rosenzweig, W. Benjamin ed E. Levinas*
- 63 Giorgio Brianese, *L'arco e il destino. Interpretazione di Michelstaedter*
- 64 Mario Cingoli, *Marxismo, empirismo, materialismo*



- 65 Nicola Magliulo, *Cacciari e Severino. Quaestiones disputatae*
- 66 René Scheu, *Il soggetto debole. Sul pensiero di Aldo Rovatti*
- 67 Andrea Amato, *Agli esordi dell'esserci. Ancor privi del senso del bene e del male*
- 68 Franco Manti (a cura di), *Res publica*
- 69 Luca Marchetti, *Oltre l'immagine*
- 70 Giuseppe Di Giacomo (a cura di), *Ripensare le immagini*
- 71 Rossella Bonito Oliva, *Labirinti e costellazioni. Un percorso ai margini di Hegel*
- 72 Luca Gasparri, *Filosofia dell'illusione. Lineamenti di glottologia e di critica concettuale*
- 73 Julia Ponzio, Giuseppe Mininni, Augusto Ponzio, Maria Solimini, Susan Petrilli, Luciano Ponzio, *Roland Barthes. La visione ottusa*
- 74 Ornella Crotti, *La bellezza del bene. Il debito di Hannah Arendt nei confronti di Immanuel Kant*
- 75 Stefano Zampieri, *Introduzione alla vita filosofica. Consulenza filosofica e vita quotidiana*
- 76 Vincenzo Commerci, *Filosofia e mondo. Il confronto di Carlo Sini*
- 77 Felice Accame, Mario Valentino Bramè, *La strana copia. Carteggio fra due avversari su natura e funzione della filosofia con documentazione a sostegno di entrambi*
- 78 Carlo Burelli, *E fu lo stato. Hobbes e il dilemma che imprigiona*
- 79 Antonio Di Chiro, *La notte del mondo. Luoghi del senso, luoghi del divino*
- 80 Claudio Lucchini, *Il bene come possibile processo concreto. Natura e ontologia sociale*
- 81 Manuel Cruz, *La memoria si dice in molti modi. La priorità della politica sulla storia*
- 82 Giovanni Invitto, *Marleau-Ponty par lui-même. Una pratica filosofica della narrazione di sé*
- 83 Valentina Tirloni, *L'enigma del colore. Un approccio fenomenologico e simbolico*
- 84 Giacomo Fronzi, *Contaminazioni. Esperienze estetiche nella contemporaneità*
- 85 Alessia Cervini, *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S. M. Ejzenštejn*
- 86 Luciano Ponzio, *L'iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura iconica*
- 87 Chimirri Giovanni, *Siamo tutti filosofi (basta volerlo)*
- 88 Bordoni Giorgia, *I nomi di Dio. Religione e teologia in Jacques Derrida*
- 89 German A. Duarte, *La scomparsa dell'orologio universale. Peter Watkins e i mass media audiovisivi*
- 90 Filippo Silvestri, *Segni significati intuizioni. Sul problema del linguaggio nella fenomenologia di Husserl*
91. Romeo Bufalo, Giuseppe Cantarano, Pio Colonnello (a cura di), *Natura storia società. Studi in onore di Mario Alcaro*
92. Stefano Bracaletti, *Individualismo metodologico, riduzionismo, microfondazione. Problematiche e sviluppi del paradigma individualista nelle scienze sociali*
93. Giovanni Invitto, *La lanterna di Diogene e la lampada di Aladino*
94. Andrea Camparsi, Irene Angela Bianchi, *L'autocoscienza e la prospettiva sul mondo*
95. Veronica Santini, *Il filosofo e il mare. Immagini marine e nautiche nella Repubblica di Platone*
96. Jean-Pierre Vernant, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*



97. Barbara Chitussi, *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*
98. Marco Jacobsson, *Heidegger e Dilthey. Vita, morte e storia*
99. Lorenzo Bernini, Mauro Farnesi Camellone, Nicola Marcucci, *La sovranità scomposta. Sull'attualità del Leviatano*
100. Francesco Barba, *Il persecutore di Dio. San Paolo nella filosofia di Nietzsche*
101. Augusto Mazzone, *Il gioco delle forme sonore. Studi su Kant, Hanslick, Nietzsche e Stravinskij*
102. Aldo Trucchio (a cura di), *Cartografie di guerra. Le ragioni della convivenza a partire da Kant*
103. Victorino Pérez Prieto, *Oltre la frammentazione del sapere e la vita: Raimon Panikkar*
104. Fabio Martelli, *Un libertino nel "Plenilunio delle monarchie"*
105. Angelica Polverini, *L'inganno dei sensi. La percezione sinestetica tra vista e tatto dall'antichità all'arte del Cinquecento*
106. Federica Negri, *Ti temo vicina ti amo lontana. Nietzsche, il femminile e le donne*
107. Maieron Mario Augusto, *Alla ricerca dell'isola che non c'è. Ragionamenti sulla mente*
108. Casini Leonardo, Corporeità. *La corporeità nelle Ergänzungen al Die Welt di Schopenhauer e altri scritti*
109. Giuseppe Campesi, *Soggetto, disciplina, governo. Michel Foucault e le tecnologie politiche moderne*
110. Bertolini Mara Meletti (a cura di), *Ragion pratica e immaginazione. Percorsi etici tra logica, psicologia ed estetica*
111. Cattaneo Francesco, *Domandare con Gadamer*
112. Pantano Alessandra, *Dislocazione. Introduzione alla fenomenologia asoggettiva di Jan Patočka*
113. Luisetti Federico, *Una vita. Pensiero selvaggio e filosofia dell'intensità*
114. Fichte Johann Gottlieb, *Lezioni sulla destinazione del dotto (1811). La Dottrina della Scienza, esposta nel suo profilo generale (1810)*
115. Marcello Ghilardi, *Il visibile differente. Sguardo e relazione in Derrida*
116. Farotti Fabio, *Ex Deo-ex nihilo. Sull'impossibilità di creare/annientare*
117. Paolo Aldo Rossi, Paolo Vignola (a cura di), *Il clamore della filosofia. Sulla filosofia francese contemporanea*
118. Vallori Rasini (a cura di), *Aggressività. Un'indagine polifonica*
119. Francesco Paparella, *Imago e verbum. Filosofia dell'immagine nell'alto Medioevo*
120. Gaspare Polizzi, *Giacomo Leopardi: la concezione dell'umano tra utopia e disincanto*
121. F. Mazzocchio, *Le vie del logos argomentativo. Intersoggettività e fondazione in K.-O. Apel*
122. Soardo Andrea, *Accade l'accadere*
123. Antonio Martone, *Le radici della disuguaglianza. La potenza dei moderni*
124. Pierre Macherey, *Jules Verne o il racconto in difetto*
125. Elena Irrera, *Il bello come causalità in Aristotele*
126. Alessandro Amato, *L'etica oltre lo Stato. Filosofia e politica in Giovanni Gentile*
127. Carlo Chiurco, *Etica e sacro. Il Bene e l'Autentico oltre l'Occidente*
128. Auguro Ponzio, *In altre parole*
129. Grigenti Fabio, Giacomini Bruna, Sanò Laura (a cura di), *La passione del pensare. In dialogo con Umberto Curi*



130. Scoto Eriugena Giovanni, *Il cammino di ritorno a Dio. Il Periphyseon*, a cura di Vittorio Chietti
131. Di Bernardo Mirko, *I sentieri evolutivi della complessità biologica nell'opera di S. A. Kauffman*
132. Marrone Pierpaolo, *Etica, utilità, contratto*
133. Marsili Marco, *Libertà di pensiero. Genesi ed evoluzione della libertà di manifestazione del pensiero negli ordinamenti politici dal V sec. A.C.*
134. Cortella Lucio, Mora Francesco, Testa Italo (a cura di), *La socialità della ragione. Scritti in onore di Luigi Ruggiu*
135. Cavarra Berenice e Rasini Vallori (a cura di), *Passaggi. Pianta, animale, uomo, in preparazione*
136. Elio Matassi, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*
137. Giacomo Fronzi, Theodor W. Adorno, *Pensiero critico e musica*
138. Emma Palese, *Ex Corpore. Antologia Filosofica sul Corpo*
139. Andrea Campucci, *Nietzsche: la fine della ragion pura*
140. Umberto Lodovici, *Religione e politica. Il contributo di Jacques Maritain*
141. Tonino Infranca, *Lavoro, Individuo, Storia*
142. Matteo G. Brega, *L'estetizzazione del quotidiano. Dall'Arts and Crafts all'Art Design*
143. Romolo Capuano (a cura di), *Bizzarre illusioni. Lo strano mondo della Pereidolia e dei suoi segreti*
144. Bruno Accarino, *Ostilità. Il mosaico del conflitto*
145. Nicoletta Cusano, *Capire Severino. La risoluzione dell'aporetica del nulla*
146. Marianna Esposito, *Oikonomia. Una genealogia della comunità. Tönnies, Durkheim, Mauss*
147. Georgia Zeami Francesca Presti, *Daimonicità del lógos. Socrate nel Protagora e nel Gorgia*
148. Marcello Barison, *Sulla soglia del nulla. Mark Rothko: l'immagine oltre lo spazio*, 2011
149. Fabio Vander, *Relatività e Fondamento. Filosofia di Aristotele*
150. Giorgio Cesarale, *Hegel nella filosofia pratico-politica anglosassone dal secondo dopoguerra ai giorni nostri*
151. Francesco Valagussa (a cura di), *Immanuel Kant. Prima introduzione alla Critica della capacità di giudizio*
152. Marcello Ghilardi, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*
153. Pietro Piro, *La peste emozionale, l'uomo-massa e l'orizzonte totalitario della tecnica. Un Seminario, alcuni saggi e materiali per uno schizo-umanesimo*
154. Rosa Marafioti, *Il ritorno a Kant di Heidegger. La questione dell'essere e dell'uomo*
155. Giancarlo Lacchi, *Ludwin Klages Coscienza e immagine. Studio di storia dell'estetica*
156. Maurizio Guerri, *Necessità dell'estetica e potenza dell'arte*
157. Susan Petrillo, Augusto Ponzio, Luciano Ponzio, *Interferenze*
158. Anna Castelli, *Lo sguardo di Kafka. Dispositivi di visione e immagine nello spazio della letteratura*
159. Silvia Capodivacca, *Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud*
160. Maurizio Guerri, *La mobilitazione globale. Tecnica, violenza, libertà in Ernst Jünger*
161. Natascia Mattucci e Gianluca Vagnarelli (a cura di), *Medicalizzazione, sorveglianza e biopolitica. A partire da Michel Foucault*

162. Alfio Fantinel, *Tracce di assoluto. Agonia dell'infinito in Giordano Bruno*
163. Lisa De Luigi, *Animalia. Teoria e fatti della macchina antropogenica*
164. Massimo Canepa, *Friedrich Nietzsche. L'arte della trasfigurazione*
165. Ginette Michaud, *Veglianti. Verso tre immagini di Jacques Derrida*
166. Paulo Barone, *Utopia del presente*
167. Giuseppe Bonvegna, *Politica, religione, Risorgimento. L'eredità di Antonio Rosmini in Svizzera*
168. Luca Caddeo, *L'Operaio di Ernst Jünger. Una visione metafisica della tecnica, 2012*
169. Simona Bertolini, *Eugen Fink e il problema del mondo: tra ontologia, idealismo e fenomenologia*
170. Enrico Mastropiero, *Il corpo e l'evento. Sullo Spinoza di Deleuze*
171. Giuseppe Di Giacomo (a cura di), *Volti della memoria*
172. Domenica Bruni, *Politici sfigurati. La comunicazione politica e la scienza cognitiva*
173. Emanuele Mariani, *Risonanze impolitiche. Riflessioni filosofiche tra ragioni e fedi*
174. Giovanni Chimirri, *Teologia del nichilismo. I vuoti dell'uomo e la fondazione metafisica dei valori*
175. Angelo Bruno, *L'ermeneutica della testimonianza in Paul Ricoeur*
176. Maria Grazia Turri, *Biologicamente sociali, culturalmente individualisti*
177. Leonardo Caffo, *La possibilità di cambiare. Azioni umane e libertà mora*
178. Francesco Vitale, *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*
179. Andrea Velardi, *La barba di Platone. Quale ontologia per gli oggetti materiali?*
180. Davide Gianluca Bianchi, *Dare un volto al potere. Gianfranco Miglio fra scienza e politica. In Appendice il carteggio Schmitt-Miglio*
181. Riccardo Corsi, *Incroci simbolici*
182. Francesco Valagussa, *L'arte del genio. Note sulla terza critica*
183. Vinicio Busacchi, *Tra ragione e fede. Interventi buddisti*
184. Giuseppe Di Giacomo, *Narrazione e testimonianza. Quattro scrittori italiani del Novecento*
185. Daniela De Leo, *Una convergenza armonica. Beethoven nei manoscritti di Michelstaedter e Merleau-Ponty*
186. Stefano Bracaletti, *Microfondazione. Problematiche della spiegazione individualista nelle scienze sociali*
187. Giorgio Palumbo, *Finitezza e crisi del senso. La nostra inseguitas e il richiamo dell'assenza*
188. Mario Augusto Maieron, *C'era una volta un re...! Intorno alla mente (Περὶ ψυχῆς) tra neuroscienze, filosofia, arte e letteratura*
189. Tiziano Boaretti, *La via mistica. Itinerario filosofico in quindici stazioni.*
190. Massimo Frana, *Il segreto dei fratelli del libero spirito*
191. Enzo Cocco, *La melanconia nell'età dei lumi*
192. José Ortega y Gasset, *Appunti per un commento al Convivio di Platone*, a cura di Pietro Piro
193. Antonio Coratti, *Karl Löwith e il discorso del cristianesimo*
194. Sarah F. Maclaren, *Magnificenza e mondo classico*
195. Jean Soldini, *A testa in giù. Per un'ontologia della vita in comune*
196. Matteo G. Brega, *Multimedialità digitale e fruizione parcellizzata. Estetica e forme d'arte del Novecento*

197. Francesca Marelli, *Fisica dell'anima. Estetica e antropologia in J.G. Herder*
198. Mario Cingoli, *Hegel. Lezioni preliminari*
199. Tommaso Ariemma, *Estetica dell'evento. Saggio su Alain Badiou*
200. Gianfranco Mormino, *Spazio, Corpo e moto nella Filosofia naturale del Seicento*
201. Maria Teresa Costa, *Filosofie della traduzione*
202. Giuseppe Zuccarino, *Il farsi della scrittura*
203. S. Fontana, E. Mignosi (a cura di), *Segnare, parlare, intendersi: modalità e forme*
204. Giovanni Invitto, *La misura di sé, tra virtù e malafede. Lessici e materiali per un discorso in frammenti*
205. Enrica Lisciani Petrini, *Charis. Saggio su Jankélévitch*
206. Anthony Molino, *Soggetti al bivio. Incroci tra psicoanalisi e antropologia*
207. Franco Rella, *Susan Mati, Thomas Mann, mito e pensiero*
208. J. D. Caputo e M. J. Scanlon, *Dio, il dono e il postmoderno. Fenomenologia e religione*
209. Friedrich W.J. Schelling, *Esposizione del Processo della Natura*
210. Stefano Poggi (a cura di), *Il realismo della ragione. Kant dai Lumi alla filosofia contemporanea*
211. Ruggero D'Alessandro, *Le messaggere epistolari femminili attraverso il '900. Virginia Woolf, Hannah Arendt, Sylvia Plath*
212. Giovanni Invitto, *Il diario e l'amica. L'esistenza come autonarrazione*
213. Luca Mori, *Tra la materia e la mente*
214. Alberto Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*
215. Paulo Butti, *Un'archeologia della politica. Letture della Repubblica platonica*
216. Erasmo Storace, *Ergografie. Studi sulla struttura dell'essere*
217. Francesco Maria Tedesco, *Eccedenza sovrana*
218. Marco Vanzulli (a cura di), *Razionalità e modernità in Vico*
219. Marcello Barison, *Estetica della produzione. Saggi da Heidegger*
220. Elio Matassi (a cura di), *Percorsi della conoscenza*
221. Mirko di Bernardo, Danilo Saccoccioni, *Caos, ordine e incertezza in epistemologia e nelle scienze naturali*
222. Liliana Nobile, *Democrazie senza futuro*
223. Giacomo Fronzi (a cura di), *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni, con un'intervista inedita*
224. Paolo Taroni, *Filosofie del tempo. Il concetto di tempo nella storia del pensiero occidentale*
225. Roberto Diodato, *L'invisibile sensibile. Itinerari di ontologia estetica*
226. Bruno Moroncini, *Il lavoro del lutto, Materialismo, politica e rivoluzione in Walter Benjamin*
227. Antonio Valentini, *Il silenzio delle sirene: mito e letteratura in Franz Kafka*
228. Giuseppe Maccaroni, *Sociologia Stato Democrazia*
229. Damiano Cantone (a cura di), *Estetica e realtà, Arte Segno e Immagine*
230. Marino Centrone, Rocco Corriero, Stefano Daprile, Antonio Florio, Marco Sergio (a cura di), *Percorsi nell'epistemologia e nella logica del Novecento*
231. Pierdaniele Giaretta (a cura di), *Le classificazioni nelle scienze*
232. Luca Grion, *Persi nel labirinto. Etica e antropologia alla prova del naturalismo*
233. Marco Piazza, *Il fantasma dell'interiorità. Breve storia di un concetto controverso*
234. Emilio Mazza, *La peste in fondo al pozzo. L'anatomia astrusa di David Hume*
235. Luca Marchetti, *Il corpo dell'immagine. Percezione e rappresentazione in Wittgenstein e Wollheim*

- 236 Monica Musolino, *New Towns post catastrofe. Dalle utopie urbane alla crisi delle identità*
- 237 Barbara Troncarelli, *Complessità dilemmatica, Logica, scienza e società in Giovanni Gentile*
- 238 Emanuele Arielli, *La mente estetica. Introduzione alla psicologia dell'arte*
- 239 Emanuele Arielli, *Wittgenstein e l'arte. L'estetica come problema linguistico ed epistemologico*
- 240 Giuseppe Fornari, Gianfranco Mormino (a cura di), *René Girard e la filosofia*
- 241 Erasmo Storace, *Genografie*
- 242 Erasmo Storace, *Tanotografie*
- 243 Erasmo Storace, *Poietografie*
- 244 Erasmo Storace, *Il poeta e la morte*
- 245 Lucia Maria Grazia Parente, *Segreti mutamenti*
- 246 María Lida Mollo, Xavier Zubiri: *il reale e l'irreale*
- 247 Susan Petrilli, *Altrove e altrimenti. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, intorno e a partire da Bachtin*
- 248 Pietro Piro, *Le occasioni dell'uomo ladro. Saggi, polemiche e interventi tra Oriente e Occidente*
- 249 Giorgio Cesarale, Marcello Mustè e Stefano Petrucciani (a cura di), *Filosofia e politica. Saggi in onore di Mario Reale*
- 250 Silvia Bevilacqua e Pierpaolo Casarin (a cura di), *Disattendere i poteri. Pratiche filosofiche in movimento*
- 251 Franco Maria Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan*
- 252 Antonello Sciacchitano, *Il tempo di sapere*
- 253 Gabriele Scardovi, *L'intuizionismo morale di George Edward Moore*
- 254 Fabio Vander, *Il sistema Leopardi. Teoria e critica della modernità*
- 255 Riccardo Motti, *La mistificazione di massa. Estetica dell'industria cultura*
- 256 Francesco Gusmano, *Naturalismo e filosofia*
- 257 Gemmo Iocco, *Profili e densità temporali*
- 258 Marco Sgarbi, *Kant e l'irrazionale*
- 259 Amato, Fulco, Geraci, Gorgone, Saffioti, Surace, Terranova, *L'evento dell'ospitalità tra etica, politica e geofilosofia. Per Caterina Resta*
- 260 Luca Serafini, *Inoperosità. Heidegger nel dibattito francese contemporaneo*
- 261 Renato Calligaro, *Le pagine del tempo. Scritti sull'Arte*
- 262 Paolo Scolari, *Nietzsche fenomenologo del quotidiano*
- 263 Fabio Ciarraelli, Ugo Maria Olivieri, *Il fascino dell'obbedienza. Servitù volontaria e società depressa*
- 264 Giovanni Invitto, *Lanx satura. Asterischi filosofici su soggetti, temi ed eventi dell'esistenza*
- 265 Vinicio Busacchi, *Itinerari buddisti. La sfida del male*
- 266 Plotino, *Enneadi. I-II e vita di Plotino di Porfirio*
- 267 Luca M. Possati, *La ripetizione creatrice. Melandri, Derrida e lo spazio dell'analogia*
- 268 A. Lavazza, V. Possenti (a cura di), *Perché essere realisti. Una sfida filosofica*
- 269 Mattia Geretto e Antonio Martin (a cura di), *Teologia della follia*
- 270 Vittorio Pavoncello, *Il serpente nel Big Bang*

- 271 Afonso Mário Ucuassapi, *Dalle indipendenze alle libertà. Futurismo e utopia nella filosofia di Severino Elias Nguenha*
- 272 Roberto Fai, *Frammento e sistema. Nove istantanee sulla contemporaneità*
- 273 Francesco Giacomantonio (a cura di), *La filosofia politica nell'età globale (1970-2010)*
- 274 Alberto Romele, *L'esperienza del verbum in corde. Ovvero l'ineffettività dell'ermeneutica*
- 275 John Burnet, *I primi filosofi greci*, a cura di Alessandro Medri
- 276 Giovanni Basile, *Il mito. Uno strumento per la conoscenza del mondo. Saggio introduttivo attorno all'ermeneutica mitica*
- 277 Andrea Dezi, *Potenza e realtà. Il sovrarrealismo ontologico nel pensiero di F.W.J. Schelling*
- 278 Vincenzo Cuomo, Leonardo V. Distaso (a cura di), *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*
- 279 Augusto Ponzio, *Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico*
- 280 Alessandra Luciano, *L'estasi della scrittura Emily L. di Marguerite Duras*
- 281 Enrico Giorgio, *Esercizi fenomenologici. Edmund Husserl*
- 282 Sara Matetich, *In no time. Forme di vita, tempo e verità in Virginia Woolf*
- 283 Marco Fortunato, *La protesta e l'impossibile. Cinque saggi su Michelstaedter*
- 284 Antonio De Simone, *Alchimia del segno. Rousseau e le metamorfosi del soggetto moderno*
- 285 Francesco Giacomantonio, Ruggero D'Alessandro, *Nostalgie francofortesi. Ripensando Horkheimer, Adorno, Marcuse e Habermas*
- 286 Fortunato Cacciatore, *Isonomia/Isogonia. Percorsi storico-filosofici*
- 287 Vallori Rasini, *L'eccentrico. Filosofia della natura e antropologia in Helmuth Plessner*
- 288 Enzo Cocco, *Le vie della felicità in Voltaire*
- 289 Rodolphe Gasché, *Dietro lo specchio. Derrida e la filosofia della riflessione*, traduzione e cura di Francesco Vitale e Mauro Senatore
- 290 Andrea C. Bertino, *"Noi buoni Europei". Herder, Nietzsche e le risorse del senso storico*
- 291 Franco Ricordi, *Pasolini filosofo della libertà. Il cedimento dell'essere e l'apologia dell'apparire*
- 292 Viviana Meschesi, *Passaggi al limite. Linguaggio ed etica nei periodi di crisi*
- 293 Franco Sarcinelli, *Paul Ricœur filosofo del '900. Una lettura critica delle opere*
- 294 Federica Ceranovi, *Dal gioco dell'idea alla festa del pensiero. I sentieri della ἀλήθεια nel saggio L'origine dell'opera d'arte di Martin Heidegger*
- 295 Augusto Ponzio, *Il linguaggio e le lingue. Introduzione alla linguistica generale*
- 296 Augustin Cochin, *Astrazione rivoluzionaria e altri scritti*
- 297 Pierfrancesco Stagi, *Di Dio e dell'essere. Un secolo di Heidegger*
- 298 L.E.J. Brouwer, *Lettere scelte*, a cura di Miriam Franchella
- 299 Franco Aurelio Meschini, *Materiali per una storia della medicina cartesiana. Dottrine, testi, contesti e lessico*



*Finito di stampare
ottobre 2013
da Digital Team - Fano (PU)*

